PETITE BIBLIOTHÈQUE PAYOT

RENÉ MONTIGNY

HISTOIRE DE LA MUSIQUE




P P

Ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé d'allemand, musicien et musicologue, René MONTIGNY est actuellement maître-assistant à la Sorbonne,

Dans cette **Histoire de la musique**, conçue spécialement pour la « Petite Bibliothèque Payot », l'auteur réussit magnifiquement à présenter, en un minimum de pages, les principales étapes et les principaux noms qui ont marqué l'évolution de l'art musical en Occident.

Allant de la musique grecque à la musique « concrète », cette histoire s'adresse à tous ceux qui aiment la musique et s'efforcent d'en pénétrer l'esprit. L'auteur s'est attaché non seulement aux grands noms et aux grandes œuvres connus de tous les amateurs : il s'efforce de remettre en honneur certains compositeurs ou certains ouvrages qui semblent souffrir d'un injuste oubli. De même, il a voulu accorder à la musique de chambre toute la place qui lui revient.

Un livre pratique et facile à consulter, qui viendra enrichir la bibliothèque de l'amateur.

RENÉ MONTIGNY

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

63

PETITE BIBLIOTHÈQUE PAYOT
106, boulevard Saint-Germain, Paris 6e

La première édition de cet ouvrage paraît dans la « Petite Bibliothèque Payot ».

Couverture : Photographie ANDERSON-VIOLLET.

AVANT-PROPOS

Le présent volume est, en premier lieu, conçu comme devant être une contribution à l'intelligence de l'évolution de la musique, puis comme un hommage de gratitude à la « musique consolatrice » qui, au dire de G. Duhamel, « aide en nous le jeu des pressentiments », puisqu'elle a « le pouvoir secret et parfois terrible d'éclairer nos états d'âme, de nous faire comprendre le sens de notre existence » et même de le « modifier ».

Allant de la musique grecque à la musique « concrète », cette histoire succincte s'adresse à tous ceux — et ils sont légion — qui aiment la musique et qui, au-delà de cet amour presque irrationnel, s'efforcent d'en pénétrer l'esprit, aux adultes pour lesquels elle est synonyme de réconfort et d'évasion spirituelle, comme aux grands élèves des divers ordres d'enseignement, aux étudiants et aux jeunesses musicales, grâce auxquelles le goût de la musique s'est répandu dans des milieux naguère encore passablement réfractaires à la vraie musique.

L'auteur s'est attaché à préciser les tenants et les aboutissants de l'œuvre des maîtres en les situant dans leur cadre historique, leur milieu social, en recherchant les influences subies, la portée de leur message et en esquissant un portrait psychologique des plus importants d'entre eux. Il s'est également préoccupé de replacer au rang qui leur est dû des musiciens d'un très grand talent, mais qui se heurtent à un inexplicable discrédit, comme Mendelssohn dont un Darius Milhaud admire non seulement les symphonies, les « lieds » et la musique de chambre, mais même les " Romances sans paroles ", ou comme Saint-Saëns qu'Enesco et Ravel considéraient comme un

maître et dont Fauré disait : « Je lui dois tout (1). *» D'autres grands musiciens méconnus comme Albéric Magnard et le génial Silvio Lazzari mériteraient assurément d'être tirés d'un oubli quasi total. " La Lépreuse " et la " Tour de feu " de Lazzari sont des opéras d'un niveau tout à fait exceptionnel et comparables aux plus hauts chefs-d'œuvre du théâtre lyrique. Si Mahler et Bruckner surtout commencent à bénéficier en France d'une audience encore restreinte, la plupart des admirateurs de Schubert et de Schumann ignorent Hugo Wolf dont le génie n'est pas inférieur à celui de ses grands devanciers dans le domaine du « lied ».*

Certains musiciens étrangers comme Smetana, Dvorak, Janacek, Kodaly — dont on n'entend guère que le " Psaume hongrois " — pâtissent d'une sorte d'ostracisme incompréhensible. En dehors de la " Symphonie du Nouveau Monde ", des " Danses tchèques ", du concerto de violoncelle et du " Quator en fa *majeur ", on n'entend presque rien en France de Dvorak, dont l'œuvre entier et, en particulier, la magnifique musique de chambre est de tout premier ordre. De Smetana on ne fait entendre chez nous que quelques extraits de " Ma Patrie " et de la " Fiancée vendue " et Janasek serait sans doute resté inconnu à Paris si le Théâtre des Nations, ce bienfaiteur public qui joue depuis des années un rôle capital dans la diffusion des œuvres lyriques étrangères, n'avait monté avec éclat sa merveilleuse féerie : " Le malin Renardeau ". Mais a-t-on jamais pu entendre en France son splendide sextuor " Mladi " (Jeunesse) ou le " Journal d'un disparu " ou la " Messe slavone ". Le grand Enesco n'est pas logé à meilleure enseigne. Depuis sa création à Paris en 1936, " Œdipe ", le chef-d'œuvre lyrique du maître roumain, n'avait pas été repris à l'Opéra. Il a fallu la venue à Paris de l'opéra national roumain pour permettre aux Parisiens de 1963 de réentendre un des ouvrages les plus remarquables qui aient « jamais enrichi le répertoire de l'opéra de Paris », comme le dit l'éminent musicologue René Dumesnil.*

C'est avec un soin tout particulier que la musique de chambre a été étudiée dans le présent volume. Elle est en effet le truchement des révélations les plus hautes, des confidences les plus intimes. C'est la musique de chambre qui permet d'accéder au tréfonds de l'être chez des maîtres comme Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, C. Franck, Brahms, Smetana, Tchaïkovsky (dans le trio), Dvorak, Janacek, Fauré, Debussy (dans le final du quatuor en particulier), Ravel, (dans la Passacaille du trio notamment), Florent Schmitt pour ne citer que les plus grands.

(1) Enesco considérait Saint-Saëns comme un des plus grands orchestrateurs de toute l'histoire de la musique, les autres étant, selon lui, Berlioz, Dvorak, Rimski, Mahler.

« Aucun art plus que la musique n'est propre à exprimer les grandes passions qui agitent l'âme humaine et qui sont les mêmes dans tous les temps et dans tous les pays, de quelque costume qu'on les revête », a dit Henri Duparc. Debussy oppose « l'alchimie sonore », qui a ses préférences, à la « science castor ». Mais Fauré estime qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil. « Tous ceux, dit-il, qui dans l'immense domaine de l'esprit humain, ont semblé apporter des pensées et un langage jusqu'alors inconnus n'ont fait que traduire à travers leur sensibilité personnelle ce que d'autres avaient déjà pensé et dit avant eux. » En d'autres termes : il n'y a pas de progrès dans le domaine des arts; ce qui importe, ce n'est pas le langage, si complexe et révolutionnaire qu'il soit, mais la qualité et l'intensité du pouvoir expressif dont l'artiste dispose.

1 DES ORIGINES AU 16e SIÈCLE

1) LA MUSIQUE CHEZ LES GRECS ET LES ROMAINS

La Grèce et Rome ont été le berceau de l'art occidental, sous toutes ses formes. C'est là aussi qu'il faut chercher les origines de la musique.

Du temps d'Homère la musique grecque avait d'abord été synonyme de magie; une incantation arrête le sang qui coule d'une blessure. La lyre d'Orphée contraint les animaux, les arbres, les rochers à danser selon le rythme divin du chantre inspiré. Quand il a perdu Eurydice, les lamentations de l'époux désespéré sont si touchantes que Pluton, bouleversé, accepte de rendre Eurydice à son mari inconsolable. Le chant d'Arion est si puissant qu'un dauphin emporte sur son dos le chanteur-magicien jusqu'au rivage. Dans l'Odyssée Ulysse raconte à Alkinoos l'antique légende des sirènes dont le chant ensorcelle quiconque l'entend.

Cette conception magique des vertus de la musique s'est perpétuée jusqu'au 3e siècle après J.-C. Au treizième chapitre de son ouvrage : *de die natali* — du jour anniversaire — l'écrivain Censorinus affirme que l'homme est capable de calmer la colère des dieux en jouant du chalumeau. Il n'est donc pas surprenant que la musique, dotée de pouvoirs aussi extraordinaires, se hausse, dans la pensée des philosophes grecs, à la dignité d'un art universel : les lois qui régissent la musique sont celles du cosmos. Elle s'identifie non seulement à la philosophie — Platon le dit expressément — mais aussi à la morale. Elle est donc la discipline intellectuelle par excellence. Chez les Grecs anciens le mot musique désigne à la fois l'ensemble des connaissances que l'intelligence est à même d'assimiler, le sens artistique, la recherche du Beau et l'effort vers le Bien. L'éthique, l'esthétique et l'intellectualité s'y fondent en un équilibre harmonieux. Pour

Platon l'âme du monde est faite d'harmonie. L'État lui-même érige en système d'éducation la musique ainsi comprise; c'est la musique d'État. Platon la qualifie d'art éducateur.

La notation musicale est basée sur une gamme (1) (plus exactement un mode) de quinze sons, qui est l'équivalent du double de notre gamme moderne en *la* mineur, mais sans altération de la note sensible, du *sol.* Elle était divisée en deux groupes de quatre notes nommés tétracordes (2). La gamme (le mode) se lisait de l'aigu au grave, donc *la, sol, fa, mi-mi, ré, do, si.* C'est le mode dorien, le plus usité, celui qui était qualifié de mode national. Deux autres modes, le lydien (utilisé par Beethoven dans l'adagio du " quinzième Quatuor "), et le phrygien sont couramment employés à côté du mode dorien. Pour Platon les modes expriment des états d'âme; ils ont aussi le pouvoir exorbitant et quasi surnaturel de susciter chez les exécutants et les auditeurs des états d'âme divers. Georges Duhamel a-t-il été influencé par ces belles pages de Platon quand il confesse dans son livre intitulé " Musique consolatrice " que la musique a toujours eu le redoutable pouvoir de modifier ses résolutions et jusqu'au cours de sa vie, ou rend-il témoignage d'expériences personnelles lorsqu'il concède à la musique — à celle de Bach tout particulièrement — cette puissance souveraine?

C'est grâce au mode dorien, affirme encore Platon, que le citoyen apprendra à s'armer de courage dans l'adversité, à affronter la mort et à sortir victorieux d'épreuves exténuantes.

L'incantation originelle, celle des légendes et des poètes, finit par être supplantée par la prière chantée, qui n'est pas un élan de l'âme, comme quelques siècles plus tard, le plain-chant, mais une sollicitation de la divinité ou d'un démiurge quelconque, auxquels l'orant demande de se pencher sur son cas particulier. De cette prière chantée procèdent l'hymne et le thrène — chant de lamentation. Celui-ci était originairement une imploration magique, alors que le pæan exprime la joie. Aux fêtes de Dionysos — aux grandes Dionysies, célébrées une fois par an en mars-avril — le dieu de la vigne était magnifié par le dithyrambe qui glorifiait son rôle de libérateur faisant surgir le printemps après les frimas de l'hiver. Le dithyrambe est à la fois chant, déclamation et danse. C'est de cette trinité qu'est issue la tragédie grecque. Nietzsche a consacré son premier livre, qui enthousiasma Wagner et Cosima, à la naissance de la tragédie, " Aus dem Geiste der Musik ", issue de l'esprit de la musique.

(1) Plus d'un millénaire et demi avant J.-C. les Chinois avaient déjà élaboré la gamme de sept sons.

(2) Mais le mode entier, allant du *la* supérieur au *la* inférieur, comprenait 3 tétracordes et 3 notes qualifiées de disjointes.

Quant aux Romains, ils se sont contentés de s'inspirer des Grecs dans le domaine de la musique comme dans celui des autres arts. *Graecia capta ferum cepit victorem* — la Grèce captive « captiva » le féroce vainqueur, comme toute civilisation supérieure se substitue à l'inférieure. Ce vers du poète Horace s'applique mieux encore à la musique qu'aux autres arts. Car la musique, héritée des Grecs, a été affadie, édulcorée par ce peuple de soldats-laboureurs, beaucoup moins doués pour les Arts et les Lettres que les Grecs, peuple privilégié de l'Antiquité païenne. Les musiciens romains étaient rarement des autochtones : chanteurs, danseurs, instrumentistes se recrutaient le plus souvent parmi les Grecs, les *Graeculi* comme on les appelait et qui étaient des esclaves ou des affranchis. La musique profane est de caractère utilitaire : aux banquets, aux fêtes, aux grandes cérémonies étaient toujours conviées des joueuses de flûte et de cithare, tandis qu'aux défilés, aux triomphes, au cirque se faisaient entendre les accents stridents d'instruments comparables aux fifres modernes, ou les fanfares étourdissantes des joueurs de trompette.

2) MUSIQUE MONODIQUE : LE CHANT GRÉGORIEN

Le christianisme a été l'héritier de la civilisation gréco-latine. En musique il fut, en outre, tributaire de la tradition hébraïque, des chants de la synagogue qui étaient monodiques, c'est-à-dire psalmodiés par une voix, ou un chœur, à l'unisson. La musique hébraïque, fortement influencée par la musique grecque, a été le point de départ de la liturgie chrétienne. Celle-ci est une prière chantée qui exprime les rapports de l'homme avec Dieu. A partir du 4e siècle de notre ère cette prière était psalmodiée par deux chœurs alternés : c'est le chant antiphonique. Trois siècles plus tard le pape Grégoire le Grand prend l'initiative de réglementer la liturgie en l'uniformisant. Le recueil contenant l'ensemble des chants du culte chrétien s'appelle antiphonaire; à partir de cette époque le chant liturgique est qualifié de grégorien. Il est diatonique et ne connaît qu'une seule altération, le *si* bémol; il n'y a pas de « sensible », comme dans la gamme moderne; les cadences se terminent sur le ton fondamental du mode [1]; car le chant grégorien se sert de modes, comme les Grecs, mais les huit modes grégoriens se distinguent des modes grecs et de la gamme moderne par des différences d'intervalles entre les notes. Homophone, c'est-à-dire chanté

[1] Les grégorianistes réservent le mot « ton » aux formules psalmodiques : ils emploient le terme « mode » pour désigner la structure de l'octave modale.

à l'unisson par des voix d'hommes et sans accompagnement, il est à la fois austère et bouleversant, riche de ferveur mystique, flamme pure qui monte vers Dieu sans intermédiaire ni intercesseur.

Dès le 9e siècle les moines de Jumièges se mirent à greffer sur la cantilène grégorienne initiale des ornements qualifiés de séquences et de tropes; c'étaient, en réalité, des vocalises (1). Ce procédé s'acclimata ensuite à l'abbaye de St-Gall en Suisse et à St-Martial de Limoges. Des compositeurs modernes, séduits par la valeur expressive des modes grégoriens, les ont adoptés d'emblée et agrégés à certaines de leurs œuvres : Berlioz par exemple à " l'Enfance du Christ ", Moussorgski à " Boris " (il s'agit ici des modes de la liturgie orthodoxe), puis César Franck, Vincent d'Indy, Debussy, Fauré, Roussel, Dallapiccola. La cantilène grégorienne est la plus haute expression d'une spiritualité alimentée par la foi et l'amour du divin. Entre la mélopée grégorienne, sobre, dépouillée de cette époque et les mosaïques hiératiques contemporaines, les affinités sont évidentes. On a dit qu'elles étaient une traduction du dogme sous forme visible. Cette interprétation visible du dogme se déchiffre aisément à St-Vital de Ravenne, à la cathédrale d'Orvieto, à celle de Sienne, en France à Germiny-les-Prés, dans le Loiret, et à Saint-Savin dans le Poitou.

La notation du chant grégorien nous paraît rudimentaire; elle se fait à l'aide de « neumes » ou signes placés au-dessus des mots du texte latin qui indiquent, sans le recours à une clef et à une portée, la durée et la hauteur du son. Ni les intervalles, ni le rythme ne sont encore précisés à ce stade primitif du chant grégorien.

L'époque de saint Grégoire le Grand, le 7e siècle, est l'âge d'or du plain-chant; il se maintient dans sa pureté originelle jusqu'au 11e siècle grâce aux chantres anonymes des monastères qui se le transmettaient fidèlement d'une génération à l'autre. C'est l'époque de l'architecture romane; c'est dans ce style sévère que se sont édifiées les principales abbayes bénédictines. La plus spacieuse d'entre elles était aussi la plus belle et la plus célèbre : Cluny en Bourgogne était un joyau de la chrétienté — elle fut détruite pendant la Révolution. La collégiale de Vézelay permet de se faire une idée de la splendeur de ces sanctuaires romans du haut Moyen Age. A partir du 11e siècle, la polyphonie naissante altéra le carac-

(1) Ou tropes d'adaptation; on plaçait des paroles sur les vocalises de l' " Alleluia "; puis apparurent les tropes de développement des cellules mélodiques primitives et des tropes d'interpolation, commentaires du texte officiel intercalés et pourvus d'une mélodie originale; finalement il y eut des tropes d'encadrement, en manière d'introduction ou en postlude; ils s'épanouissaient librement.

tère du chant grégorien primitif. Ce n'est qu'au 19e siècle qu'il fut restauré dans sa pureté originelle grâce au labeur patient des moines bénédictins de l'abbaye de Solesmes. La musique occidentale tout entière a été fécondée par le chant grégorien qui est la forme la plus épurée, la plus immatérielle du plain-chant. C'est sur la monodie grégorienne que la polyphonie naissante prit appui dans le courant du 12e siècle. Elle en demeura longtemps la « teneur » (la base), pour employer la terminologie de l'époque. Cette teneur est aussi quelquefois qualifiée de *cantus firmus*.

A côté de la musique liturgique et souvent inspirées par elle, les vies des saints, écrites en langue profane et mises en musique, commencent à se répandre au début du 10e siècle : Vies de saint Léger, de saint Alexis, de sainte Eulalie. Jacques Chailley y voit le germe des chansons de geste qui apparaîtront environ cent ans plus tard. Il est probable qu'elles étaient déclamées — à la manière dont l'évangile est psalmodié à la grand-messe; peut-être étaient-elles chantées partiellement. Il n'y a pas de certitude à ce sujet.

3) MUSIQUE PROFANE

Le peuple a de tout temps et en tout lieu extériorisé des sentiments simples ou frustes au moyen de cris, d'exclamations, de mélopées, ou de chansonnettes. Les thèmes de ces chansons populaires étaient souvent empruntés à la liturgie ou à des poésies latines de caractère religieux ou profane. D'autres chansons rythmaient les danses populaires où égayaient les jeux, les divertissements, les spectacles, les fêtes des corporations. S'y donnaient libre carrière les sentiments que la musique religieuse frappe d'interdit, l'amour profane en premier lieu, le plaisir que dispense le jus de la treille, la saveur d'un fruit, d'un mets succulent, la camaraderie entre compagnons, soldats ou matelots. Dès l'époque du Haut Moyen Age ces chansons étaient interprétées par des musiciens ambulants, dits jongleurs, qui s'accompagnaient de la vièle et allaient de village en village, d'un hameau à un château. Quand ils avaient quelque instruction, ils inventaient eux-mêmes paroles et musique : on les appelait ménestrels. Ces chansons sont d'une grande variété : la célèbre " Chanson du Roi Renaud " est une sorte de ballade dont le sujet s'apparente à celui d'une sombre ballade écossaise que Herder, le mentor de Gœthe à Strabourg, a publiée dans son fameux recueil de chants populaires allemands et nordiques. Intitulée " Édouard " elle a captivé Brahms, dont la " Ballade " op. 10, nº 1 est la transposition musicale de cet âpre poème du sang et de la mort placé sous le signe du Retour, comme la ballade du roi Renaud et nombre d'autres

chansons de cette époque qui saluent le retour du marin, du soldat, d'un ami (la chanson de Germaine par exemple, de Pernette, celle du roi Loys).

Quelquefois la chanson est une pastourelle, c'est-à dire un épisode dialogué : " La bergère et le Monsieur " par exemple. Souvent elle adopte l'apparence d'une fable, d'une satire ou d'un rondeau, dans lequel le même thème musical passe d'un couplet à l'autre. Toutes les fêtes étaient célébrées par des chansons, la Saint-Jean, les solstices, le joli mois de mai et naturellement les grandes fêtes religieuses, Noël en particulier.

4) DE LA MONODIE A LA POLYPHONIE : « L'ARS ANTIQUA »

Le chant grégorien monodique (à une voix) chanté par des voix d'hommes est resté jusqu'à nos jours le chant liturgique de l'église catholique. C'est le seul mode d'expression qui s'est transmis intact du 7e au 20e siècle.

En dehors de l'église militante, la monodie s'est toujours maintenue chez les Orientaux. La polyphonie n'est évidemment pas apparue brusquement, telle Pallas Athéné surgie du casque de Zeus; elle est l'aboutissement d'une évolution dont le premier stade remonte jusqu'au 9e siècle. Autour de l'an 900 Hucbald, moine à Saint-Amand, mentionne un " chant harmonieux " qualifié d'organum ou de diaphonie; il consiste à joindre une deuxième voix à la monodie; c'est la forme rudimentaire du contrepoint, qui est l'art de la combinaison simultanée de deux ou de plusieurs parties. Le contrepoint est la base de l'harmonie. Les notes étaient figurées par des points; en les traçant on les notait donc point par point. Ce procédé qui nous paraît tout naturel, n'en est pas moins un acte de création personnelle et quasi révolutionnaire. Depuis l'antiquité et pendant les huit premiers siècles de la chrétienté, la monodie était le mode d'expression consacré par une tradition séculaire. C'est la deuxième voix, qu'on peut aussi appeler le contre-chant, qui prit le qualificatif d'organum (l'orgue l'accompagnait) ou de diaphonie. Cette voix d'accompagnement se notait une quarte, une quinte ou une octave au-dessous de la voix principale. Au 12e siècle l'écriture s'enrichit encore grâce à une innovation qualifiée de déchant, deuxième étape importante sur la voie menant à l'élaboration de l'harmonie. La voix organale, le déchant — écrite ou improvisée — se superpose alors au chant grégorien qui prend le nom de teneur, ou *tenor,* ou *cantus firmus.* Il soutient, en effet, le déchant, il en est la base. Le mouvement des voix n'est plus parallèle, comme dans la diaphonie primitive, mais contraire; c'est un des

principes majeurs de l'harmonie moderne qui est ainsi acquis dès cette époque.

Quand en improvisant le chanteur — le déchanteur plutôt — profite de la liberté inhérente à toute improvisation pour relier entre elles par des notes de passage les voix ou les « teneurs » du chant grégorien, le contrepoint acquiert une indépendance et une aisance accrues. Prenant appui sur le chant grégorien, la voix organale peut exécuter au gré de l'inspiration d'amples vocalises; c'est alors « l'organum à vocalises ». C'est le terme dont les musicologues ont qualifié ce troisième stade dans l'évolution de la polyphonie naissante. Ce nouveau type d'organum ou de diaphonie a vu le jour à l'école musicale de St-Martial de Limoges. Jacques Chailley a consacré une très belle thèse à cette école des 10e et 11e siècles. En manière de conclusion il affirme qu'on peut dire « que la quasi-totalité de l'histoire littéraire et musicale (y compris la Chanson de Geste par le canal des Vies de Saints) est tributaire, à son origine, de la modeste invention que fut, au 9e siècle, le premier trope de Jumièges, et dont St-Martial fut, avec St-Gall, le principal haut lieu de développement ». Les tropes sont des paraphrases adaptées au texte et donnant plus d'ampleur à la mélodie. Bientôt on complétera la teneur (ou le *tenor*) par une basse qui chantera dans un registre encore plus grave; entre le ténor et le *discantus* (ou déchant) on intercalera une contre-teneur (ou un contre-ténor) qualifiée aussi d'*altus* (ou alto). Le déchant s'appellera alors *supremus* (ou soprano). Ainsi s'établit l'échelle bien connue des quatre voix : basse, alto, ténor, soprano.

L'organum à vocalises s'épanouira aux abords du 13e siècle à Notre-Dame de Paris. La polyphonie, l'art de superposer plusieurs voix, qui fut une conquête française, triomphera aux grandes fêtes religieuses. Son règne coïncidera avec la naissance et les progrès de l'art gothique qui exprime le même sursaut de l'âme, les mêmes élans du cœur qui se sent à l'étroit dans la pénombre des églises romanes resserrées entre les rangées étouffantes de maisons étriquées et basses, où la maison de Dieu n'est guère qu'une maison comme les autres et dont la toiture ne dépasse qu'à peine le faîte des modestes logis de la population. Tandis que la sculpture romane des siècles précédents (ceux de la monodie grégorienne) était essentiellement décorative, la sculpure ogivale du 12e siècle est avide d'expression et de mouvement : c'est l'époque du portail royal de Chartres, dont les personnages encore engoncés dans le matériau originel semblent sortir d'un sommeil millénaire, et de la statuaire de Notre-Dame de Paris, déjà moins impassible et plus humaine. Autour de 1200 c'est Paris, qui, après St-Martial de Limoges et Chartres, se hausse au premier plan en musique aussi bien qu'en

architecture et en sculpture. Notre-Dame de Paris commence à s'élever à partir de 1160 environ. Maître Léonin, *optimus organista*, c'est-à-dire excellent auteur d'organa, est maître de chapelle en l'église de la bienheureuse Vierge Marie, antérieure à Notre-Dame de Paris. Sa renommée attire les étrangers, Normands, Anglais et Bourguignons. Quand Pérotin succède à Léonin en qualité de maître de chapelle, l'école française, la *schola cantorum* de Notre-Dame de Paris, rayonne d'un vif éclat. C'est le premier âge d'or de la musique française, qui continuera à rayonner sur l'Europe jusqu'au milieu du 16e siècle (on l'appelle l'*ars antiqua*). Avec Maître Pérotin le style polyphonique s'imposera. Il écrit à trois et quatre voix. Dans le « quadruple » (composition pour quatre voix) un puissant effet est obtenu par l'amplification du thème et du rythme. La partie supérieure des « quadruples » s'orne d'arabesques expressives suggérées par le texte. Ces arabesques, comparables aux enluminures des missels, ces fioritures, analogues aux dentelles de pierre des cathédrales, témoignent d'une liberté qu'aucun traité d'harmonie n'enserre dans les mailles d'une armure arbitraire et tyrannique. Il faudra attendre le 20e siècle pour rencontrer une conception similaire de la liberté dans la création musicale. C'est à la « teneur » de l'organum qui « servait de base harmonique aux amples vocalises de la voix organale » que Jacques Chailley rattache le *cantus firmus* de J.-S. Bach, « continuateur des traditions françaises alors, c'est-à-dire au 18e siècle, oubliées dans leur pays même ».

5) TROUBADOURS ET TROUVÈRES

Les 12e et 13e siècles français sont l'âge d'or des cathédrales que le peuple tout entier a fait surgir de terre dans un élan de foi et de communion. C'est aussi l'âge des croisades. Le même enthousiasme qui a constellé la France de cathédrales incita les chevaliers à entreprendre d'exténuantes et lointaines expéditions pour la plus grande gloire de Dieu. La devise de Jean de Luxembourg : *Ich dien* (je sers), peut être attribuée un siècle plus tôt à toutes les classes de la société française; elles aspirent à servir Dieu, l'église militante, la Vierge Marie. Chez les chevaliers, le culte de la Vierge se confond souvent avec l'adoration de la femme; beaucoup de ces chevaliers du midi de la France sont sensibles à la poésie et s'y essaient eux-mêmes. Au sud de la Loire, au pays du soleil, la poésie ne se conçoit pas sans le concours de la musique; le poète-musicien trouve (*trouba* = trouver) les mots et les airs qui chantent le los de la bien-aimée; son chevalier servant c'est le troubadour et l'amour courtois sera le sujet de prédilection des troubadours et, environ un siècle plus

tard, des trouvères. Beaucoup de ces chevaliers ont participé aux croisades; leurs aventures, leurs combats, leurs exploits, la mort de vaillants compagnons seront d'autres thèmes fréquemment traités. Les « chansons de toile » sont empreintes de mélancolie et de nostalgie; pendant l'absence de leurs maris les épouses passent leur temps à tisser et à rêver à l'absent. Mais ces accès de tristesse se dissipent à l'appel des compagnes et des joueurs de harpe et de vièle qui convient aux jeux et aux danses. Les « chansons de danse » emplissent manoirs et châteaux. La gaieté, l'entrain chassent le découragement.

Cependant l'emprise de l'église sur les esprits était telle qu'une des sources d'inspiration de la chanson savante est le chant grégorien, qui est aussi le point de départ de la chanson populaire, comme nous l'avons vu plus haut. A l'instar de celle-ci elle est monodique et sans doute pourvue d'un accompagnement encore très primitif à la harpe ou à la vièle, à moins que ces instruments se soient bornés à préluder et à ponctuer le rythme en faisant entendre le même son que la voix de temps à autre. Les trouvères seront beaucoup plus sensibles que leurs collègues du Midi au charme de la chanson populaire à laquelle ils feront de nombreux emprunts. Le latin est supplanté par la langue d'Oc au pays du soleil, par la langue d'Oil au nord de la Loire. C'est dans le Limousin et le Périgord que s'épanouit l'art des troubadours; il est à son apogée au 12e siècle, qui est dans le Midi le siècle du style roman, dans le nord de la France celui du style ogival naissant, à Saint-Denis par exemple, à Sens, à Paris. Les plus célèbres des troubadours sont Bertrand de Born († 1215), Bernard de Ventadour († 1195) et Marcabru. Leurs effusions lyriques pleines de noblesse sont empreintes d'une gravité, d'une dignité et d'une délicatesse de grands seigneurs. Dante et Pétrarque ont été leurs disciples spirituels. C'est la croisade des Albigeois, l'irruption de bandes armées, ivres de pillage et de meurtre, dans ces provinces hautement civilisées qui porta un coup mortel à cette pléiade de poètes-musiciens qui, à l'instar des jongleurs et des ménestrels des âges précédents, allaient de château en château, d'une demeure seigneuriale à un manoir, d'une cour princière à l'autre et y trouvaient toujours l'accueil le plus empressé et le plus courtois.

Les trouvères des provinces du Nord par contre étaient souvent d'origine bourgeoise, bien qu'on trouve parmi eux de grands seigneurs comme Thibault de Navarre, Gautier de Dargies et Richard Cœur de Lion, toujours accompagné de son ménestrel Blondel de Nesle; car beaucoup de ces chevaliers de haut lignage ne chantaient pas eux-mêmes leurs poèmes; ils en chargeaient les musiciens itinérants qui étaient les descendants des jongleurs d'antan. Le « gay

scavoir » des trouvères est un don poétique et mélodique inné, enrichi par l'apport des troubadours. Au début du 13e siècle, où le lyrisme des troubadours s'anéantit dans les flammes du bûcher de Montségur, le flambeau de la chanson savante passe des mains seigneuriales à celles des bourgeois. Admis dans l'intimité des cours de Flandre et du Hainaut, les trouvères rencontrèrent également un accueil chaleureux auprès des bourgeois des grandes villes, certes moins cultivés que les grands seigneurs du Nord et du Midi, mais plus attentifs aux innovations, aux recherches, à des tentatives de renouvellement du langage musical; c'est en effet l'époque où la chanson populaire, plus spontanée et encline à l'improvisation, se détourne des modes d'église et s'oriente vers le mode majeur de notre système tonal moderne. Les trouvères ne furent pas insensibles à ces prémices de renouveau.

La ville d'Arras a été une pépinière de trouvères; un des plus féconds est Audefroi de Bastard; il réhabilita le genre « romance » qui était tombé dans l'oubli. A la fin du 13e siècle on compta jusqu'à cent quatre-vingt-deux trouvères dans la capitale de l'Artois : Jean Bretel et Adam de La Halle sont les plus célèbres. Le premier inaugura un « jeu » lyrique dit « jeu-parti » : deux personnages discutent sur un sujet presque toujours amusant en couplets de même forme musicale. Celui qui propose le sujet doit laisser à son partenaire le choix entre deux solutions. Adam de la Halle est l'auteur d'un grand nombre de chansons, de rondeaux écrits en style polyphonique, de plusieurs « jeux-partis » et d'une célèbre pastorale dramatique (ou pastourelle) intitulée : " Le jeu de Robin et Marion " qui a d'abord été jouée à la cour de Charles d'Anjou à Naples. L'intrigue est extrêmement ténue, mais pour la première fois la musique se greffe sur le canevas rudimentaire sous forme d'airs chantés par les deux personnages. C'est pourquoi cette bluette ingénue a quelquefois et non sans quelque exagération été qualifiée d'ancêtre de l'opéra comique. Avec Adam de La Halle l'art des trouvères débouche sur la polyphonie, qui allait marquer plusieurs siècles de son empreinte. Ce n'est qu'avec l'avènement de l'opéra au 17e siècle que la monodie moderne, alliée à l'harmonie, évincera la polyphonie. Mais aux alentours de 1300 le rayonnement de la polyphonie sonne le glas des monodies qui furent le mode d'expression des trouvères. La polyphonie triompha d'abord à l'église, où le peuple l'entendait le dimanche et les jours de fête. Séduits par la beauté des chants polyphoniques, les gens du peuple se passionnèrent pour le rondeau à plusieurs voix, la ballade, le virelai, une chanson à plusieurs couplets. Ils finirent même par transformer le motet, d'origine essentiellement religieuse, en chanson populaire.

6) « MINNESANGER » ET « MEISTERSINGER »

Bien que séparés des troubadours par un siècle environ, les *Minnesänger*, les chantres de l'amour courtois en langue allemande, perpétuent la tradition des poètes-musiciens provençaux. Émerveillés par l'œuvre des troubadours dont ils découvrent tardivement le riche patrimoine, ils se mettent à leur école et s'en imprègnent. Le Moyen Age a été une époque d'échanges et d'interpénétration intenses en dépit de la longueur des distances et des difficultés de transport et de communication. Les Croisades et les grands pèlerinages (à Saint-Jacques-de-Compostelle par exemple) facilitaient le brassage des races et des populations. D'autre part, dès le 12ᵉ siècle, la réputation de Pérotin le Grand et de son école Notre-Dame et surtout, une cinquantaine d'années plus tard, la fondation de la « Maison de Sorbonne » attirèrent un grand nombre d'étrangers de qualité non seulement à Paris, mais aussi en Bourgogne et en Flandre, dont les peintres, les musiciens et les sculpteurs n'allaient pas tarder à illustrer ces provinces qui appartenaient alors à la fastueuse dynastie bourguignonne. Les *Minnesänger* s'avérèrent bientôt capables de voler de leurs propres ailes et d'interpréter eux-mêmes leurs œuvres. Sensibles au charme d'un paysage, attentifs aux séductions dont se pare la nature sans cesse changeante au gré des saisons, un coloris harmonique déjà personnel témoigne de leur sensibilité émue par les divers aspects que prend la campagne qu'ils aiment. Le plus célèbre de ces *Minnesänger* est Walther von der Vogelweide, dont plusieurs chansons font de nos jours encore partie du patrimoine lyrique de tout Allemand cultivé. Dans " Les Maîtres Chanteurs " Richard Wagner a glorifié le vieux poète dans l'air fameux que chante Walter von Stolzing au premier acte : " Auprès du foyer paisible en plein hiver ". Stolzing a appris l'art du chant auprès de ce maître vénérable; son hymne est un bel hommage au *Minnesänger* auquel il doit l'amour de la musique.

Il ne faut pas confondre les *Meistersinger* avec les *Minnesänger*. Les maîtres chanteurs étaient des amateurs de chant qui se recrutaient parmi les artisans des corporations établies dans les villes du Moyen Age. Il serait exagéré de prétendre qu'ils furent les héritiers des *Minnesänger*; à de rares exceptions près ils n'en furent que la caricature. S'il y a eu parmi eux d'authentiques musiciens-poètes comme Frauenlob et, à un niveau bien inférieur, Hans Sachs, ces bourgeois, ces artisans croyaient que la musique et la poésie s'apprennent comme on apprend à ressemeler des chaussures ou à raboter une table. La plupart d'entre eux étaient des pédants et des cuistres qui substituaient à l'inspiration dont ils étaient entièrement dépourvus une réglementation tatillonne et saugrenue, dont les préceptes

puérils et les interdits bouffons muselaient toute initiative et bridaient tout essor lyrique. Dans " Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg ", David, l'apprenti de Hans Sachs, dont Wagner a fait un poète inspiré, se gausse de ces tâcherons rivés à une scolastique dérisoire et engoncés dans l'armure pesante et accablante de prescriptions et d'interdictions absurdes.

7) DE L' « ARS ANTIQUA » A L' « ARS NOVA » : PH. DE VITRY — G. DE MACHAULT

Avec Pérotin le Grand l'art vocal du Moyen Age avait atteint un sommet qui ne pouvait être dépassé. L'organum avait été la cellule nourricière de la polyphonie, c'est-à-dire de toutes les voix relevant de registres de tonalités différents. Après la mort de Pérotin l'organum dépérit et finit par être remplacé, supplanté plutôt, par une autre structure, le *motet*. A ses débuts au 12e siècle, le motet (= petit mot) est le procédé qui consiste à placer un texte sous les vocalises de la voix organale. Il passe alors par un stade profane pour redevenir, au 15e siècle avec Dufay, au 17e avec Lulli et de Lalande, une composition religieuse. Le motet profane a été défini avec pertinence par E. Vuillermoz : « Au rez-de-chaussée (c'est-à-dire à la base) la teneur (ténor) chante gravement un texte liturgique en latin; ce thème est parfois confié à un instrument. Au premier étage on célèbre en français les vertus d'un chevalier, au deuxième on chante les charmes d'une bergère, au troisième se fait entendre une réflexion morale ou satirique. » Ce mélange des genres ne laisse pas d'étonner; il paraît même, de prime abord, saugrenu. Ni les langues, ni les sentiments, ni les modes ne s'accordent; seule survivance du passé : la teneur continue à se rattacher à la tradition grégorienne. Avec le motet du 13e siècle apparaît la polyphonie profane. Saint Louis est roi de France lorsque le motet se substitue à l'organum. Le 13e siècle reste néanmoins un âge de haute spiritualité où la chanson profane continue à être imprégnée de l'essence des formes musicales religieuses. En 1322 le pape Jean XXII n'en proteste pas moins contre ces innovations désinvoltes auxquelles il reproche d'inciter à la mollesse et de substituer la langue vulgaire au latin de la liturgie. Le motet s'affranchit, en effet, de plus en plus de ses origines religieuses. La teneur (la voix inférieure) est de plus en plus confiée à un instrument. Le 14e siècle dans son intégralité s'émancipe de la tutelle religieuse si puissante aux siècles précédents. Philippe le Bel s'était présenté aux États généraux en qualité de défenseur de la royauté contre les prétentions exorbitantes de la papauté. Ce fut ensuite l'attentat d'Anagni contre le pape, suivi du procès

intenté aux Templiers dont un grand nombre périrent sur le bûcher. Ces tragiques événements eurent une répercussion certaine sur le sentiment religieux si vivace au siècle de saint Louis. A l'exaltation collective des croisades succéda un tour d'esprit plus positif, plus réaliste chez les bourgeois enrichis par de fructueuses transactions commerciales. Ils prennent conscience de leur importance dans l'État et ne sont plus d'humeur à se plier servilement aux exigences des autorités ecclésiastiques. Le roman de Fauvel de Gervais du Bus couvre d'opprobre l'ordre des Templiers; les pièces musicales qui en sertissent la trame sont pleines de flambées de colère et d'indignation.

Cet esprit d'indépendance et d'émancipation se communique à l'ensemble des manifestations artistiques. Un esprit nouveau ébranle les anciennes structures.

Philippe de Vitry, évêque de Meaux, théoricien, poète et musicien qualifie dans un traité paru en 1320 la musique de son temps d'*ars nova* par opposition à l'*ars antiqua* de Pérotin. Ce novateur jouissait de l'estime générale. Le poète Eustache Deschamps et Pétrarque faisaient grand cas du musicien. G. de la Bigne, un des tout premiers « critiques » musicaux, le célèbre en vers boiteux :

> Philippe de Vitry eust nom
> qui mieulx sceut motets que nul hom (1).

La partie la plus importante de son traité est consacrée au rythme et aux intervalles. La teneur est divisée en sections de rythme identique ou « isorythmiques » et de même longueur, afin de les contenir dans des limites raisonnables. La tierce et la sixte font leur apparition. Pérotin avait été le premier à préciser au moyen de signes la durée et la valeur des notes (c'est la notation mesurée). Philippe de Vitry complète ces indications par des signes de mesure, un petit cercle par exemple pour préciser le mode parfait. L'altération qui mène au chromatisme et l'emploi de la « sensible » (la septième note de la gamme qui se situe à un demi-ton de l'octave de la tonique) sont d'autres innovations importantes. Cette liberté de langage existait dans le chant populaire auquel Vitry a probablement emprunté ses innovations; la verve improvisatrice du peuple et des chanteurs populaires avait fait spontanément œuvre de création. C'est également dans le peuple que naquit la polyphonie avant de se déployer dans la liturgie.

Le « gymel », chanson populaire à deux voix, est une polyphonie profane : la deuxième voix était à la tierce supérieure ou inférieure du thème chanté par la première voix.

(1) Cité par Grove's dictionary.

Guillaume de Machault.

Le plus grand musicien du 14e siècle, celui dont la gloire a relégué dans l'ombre tous les autres noms est Guillaume de Machault, né au début du siècle et mort en 1377. Il fut d'abord attaché à la cour de Jean de Luxembourg, roi de Bohême, en compagnie duquel il parcourut l'Europe, puis il obtint du pape un canonicat à Reims. Il s'était assimilé toute la musique savante de son époque. Il admirait beaucoup le madrigal, petite pièce versifiée d'un ton galant écrite pour plusieurs voix en style fugué traité assez librement et qui jouissait d'une grande vogue à Florence. Son principal représentant était Pietro Casella, ami de Dante et cité élogieusement dans la " Divine Comédie ".

G. de Machault cultiva tous les genres. Poète et musicien, il profita de l'apport des trouvères et de Ph. de Vitry qu'il dépassait par l'envergure de son génie. Il donna une majestueuse ampleur au motet en le dotant d'une contre-teneur. On lui doit vingt-trois motets profanes ou religieux. Il ne dédaigna pas la monodie; sur trente-trois virelais vingt-cinq sont monodiques. Le genre qu'il préfère et dans lequel il excelle est la ballade. Conformément à la tradition du motet, devenu un genre profane et dont Machault transfère la technique à la ballade, la teneur est confiée à un instrument. Mais le compositeur n'emprunte plus la mélodie de la teneur à la liturgie. Il prend l'initiative de l'inventer lui-même. Le style des ballades est d'une grande variété. A côté du « double vocal » (deux voix chantent chacune un texte différent, deux autres les accompagnent), on rencontre des ballades écrites en « chace » (canon) à trois voix, d'autres en trio vocal; chacune des trois voix chante un texte différent. D'autres pièces sont écrites en un style si compliqué qu'elles prennent l'apparence d'un divertissement transcendant qui serait aussi un exercice intellectuel, par exemple le « canon » (caractérisé par l'entrée successive des voix) écrit sur ces mots : « Ma fin est mon commencement et mon commencement est ma fin. » Les dodécaphonistes ne feront pas mieux.

Le plus haut titre de gloire de G. de Machault est la messe à quatre voix, magnifique cathédrale sonore régie par un principe d'unité. Chez les prédécesseurs de G. de Machault les différentes parties de la messe n'avaient pas de lien entre elles; quelquefois elles n'étaient pas du même compositeur. Machault peut être considéré comme l'initiateur d'un genre qui a été illustré par les plus grands noms de la musique, de Haydn à Bruckner et à Stravinski. Un des passages les plus remarquables de la messe de Machault est le " Qui propter nos ", nº 5 du credo; car dans la trame polyphonique il introduit un épisode homophone. C'est une anticipation

étonnante, car ce n'est que deux siècles plus tard que l'homophonie apparaîtra dans les messes de la Renaissance.

G. de Machault était universellement admiré et fêté, notamment par l'aristocratie européenne de son temps. Une jeune fille, Péronne d'Armentières, s'éprit de lui à travers sa musique. Une correspondance empreinte d'amitié amoureuse s'ébaucha entre elle et le musicien sexagénaire. Mais celui-ci était un sage et se refusa à connaître « le bonheur du roi Marke », fiancé à Isolde, tout comme Hans Sachs dans « Les Maîtres Chanteurs » qui, acculé par la jeune Ève au même dilemme que G. de Machault, prit le même parti que le musicien poète du 14e siècle : il renonça à un bonheur fallacieux. Une lettre de G. de Machault à Péronne contient un aveu d'autant plus touchant qu'il est extrêmement rare à cette époque de réserve, de discrétion et de modeste ou pudique anonymat qu'est le Moyen Age. « Toutes mes choses ont été faites de votre sentement et pour vous spécialement. » Chez ce chanoine d'âge plus que canonique l'amour s'est épuré et « sublimé », pour employer un néologisme malsonnant; il est source d'inspiration chez cet héritier des trouvères, chez ce dernier chantre de l'amour courtois et cette timide déclaration, ce demi-aveu si discret n'en prend que plus de résonance. Quatre siècles plus tard un « cri d'amour » révélera la passion d'un autre musicien en termes brûlants :

Toute mon œuvre est un cri d'amour pour toi

dira Schumann à Clara. Deux styles s'opposent et caractérisent leur époque : émotion contenue au 14e, effusion ardente au 19e siècle.

8) LES ARTS AU 14e SIÈCLE

G. de Machault domine tout le 14e siècle de son puissant génie. Toute la musique de cette époque, attentive aux réalités de la vie quotidienne, éprise de perfectionnements techniques dans les métiers et les arts, s'incarne en lui. Ses œuvres, à l'exception de quelques divertissements dont la difficulté et la complexité sont la raison d'être, impliquent un retour à la simplicité, à la clarté, à l'aisance mélodique. Si les miniaturistes représentent encore souvent les cours d'amour des musiciens-poètes ainsi que des scènes galantes ou chevaleresques et des épisodes des croisades, la peinture, l'architecture et la sculpture sont en pleine transformation. L'architecture se diversifie et s'amplifie; elle rayonne avant de « flamboyer » au 15e siècle. Les cathédrales de Reims et d'Amiens furent terminées au 14e siècle. La sculpture se hausse à une admirable maîtrise dans la représentation de la figure humaine. Le réalisme de la facture pro-

vient d'une étude attentive de la physionomie; il est également dû au coup d'œil exercé où la psychologie seconde le portraitiste. Ce même réalisme qui trouve un exutoire dans la chanson populaire et le motet profane, où l'une des voix chante un texte léger et souvent grivois, fait la grandeur de la statue de Charles V sculptée en 1375 et destinée au portail de l'église du couvent des Célestins à Paris. Les prophètes du puits de Moïse de la Chartreuse de Champmol que Claus Sluter sculpta de 1395 à 1402 témoignent du même réalisme puissant. A la Chaise-Dieu un magnifique tombeau attire tous les regards : celui du pape Clément VI; il date de 1352. Les traits apaisés du gisant sont empreints de la sérénité et du recueillement qu'exprime l'*Incarnatus est* du credo de la messe de G. de Machault. Le réalisme de cette époque de fermentation n'est pas incompatible avec une foi ardente et la croyance en la résurrection de la chair.

9) LA POLYPHONIE EN ITALIE. RENOUVEAU DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE EN ITALIE ET EN FRANCE

L'apparition de la polyphonie a été beaucoup plus tardive en Italie qu'en France. Ce n'est que vers le milieu du 14e siècle et sous l'influence de l'*ars nova* qu'elle a commencé à s'acclimater en Italie. Elle s'impose d'abord à Florence sous la forme typiquement italienne (et déjà cultivée au siècle précédent par Pietro Casella) du madrigal. Le principal madrigaliste de cette époque est Francesco Landini. C'est un musicien de très grande valeur. Son œuvre était universellement admirée par les contemporains, qu'ils fussent français, flamands ou italiens. Il n'a aucun goût pour les plates et malsonnantes successions de quintes et d'octaves. Il leur substitue les sixtes et les tierces (la tierce était l'intervalle préféré de G. de Machault). Ses madrigaux et ses ballades sont plus mélodieux, plus chantants que les compositions françaises contemporaines. Le madrigal est une pièce musicale, profane, de caractère sentimental ou pastoral qui peut être considérée comme l'équivalent des sonnets de Pétrarque dans le domaine musical. Le retour du pape à Rome après l'exil avignonnais entraînera un afflux de musiciens aussi bien italiens que franco-flamands à la cour pontificale. Dans les petites cours princières tous les arts s'épanouissent. A Venise le palais des doges s'est édifié pendant tout le cours du 14e siècle. La façade de la magnifique cathédrale de Sienne, dont le gros œuvre fut commencé au milieu du 13e siècle, est achevé au 14e. Giotto décore de fresques réalistes et expressives les murs de l'église supérieure d'Assise, ceux de la chapelle de Padoue et de Santa Croce à Florence.

C'est la cité des bords de l'Arno qui, au 14e siècle, éclipse tous les autres centres intellectuels et artistiques de l'Italie.

Encore à l'aube du 15e siècle, la suprématie de Florence est incontestable. L'esprit florentin est fait de clarté, de noblesse, d'intelligence et de mesure; dans cette cité prospère se développe le goût de la recherche : scuplture, architecture, peinture et musique s'épanouissent en une féconde émulation. Landini écrit, peut-être pour rivaliser avec les « chaces » de G. de Machault, les « caccie », les « canons », promis à une grande fortune. La forme musicale du « canon » est une des plus répandues et s'est perpétuée jusqu'à nos jours. Le madrigal de Landini qui est son titre de gloire le plus sûr, est un contrepoint orné qui cherche à flatter l'oreille, comme la peinture siennoise de la même époque s'ingénie à flatter les yeux par l'éclat des couleurs et la grâce des éléments décoratifs. En France, Paris demeure le centre artistique par excellence, mais en musique comme en sculpture, le goût se modifie à l'aube du 15e siècle. Les contemporains et les successeurs de Machault font assaut de virtuosité technique. Les artistes français, italiens et anglais se lassent rapidement de cette écriture ampoulée, d'une extrême complexité, qui aboutit souvent à des formes de décadence, telle cette composition bizarre à quarante-cinq voix que l'oreille ne peut distinguer et dont le but semble consister à éblouir, à étonner le profane; c'est une tendance qui l'apparente aux élucubrations de musique abstraite ou mathématique de certains compositeurs de la deuxième moitié du 20e siècle. Les musiciens italiens n'ont jamais été séduits par ces expériences et tâtonnements plus techniques qu'esthétiques.

La cour pontificale est un aimant qui attire tous les musiciens autour de 1500; Flamands, Anglais, Français, Italiens du Nord s'y côtoient. Dans ce sanctuaire de la chrétienté la musique religieuse est à l'honneur; quelque peu délaissée ou traitée en parente pauvre au cours du 14e siècle, elle retrouve à Rome son lustre et son prestige d'antan. Un des plus grands musiciens du 15e siècle, Guillaume Dufay, fait le pèlerinage de Rome; il écrira neuf messes dans le style qui sera à peu de chose près celui de la deuxième moitié du 15e siècle : la polyphonie à quatre voix avec élimination progressive des instruments. C'est l'ébauche du style que Palestrina illustrera au 16e siècle. Dans ce quatuor vocal, c'est la voix inférieure à laquelle incombera finalement le rôle de soutien; c'est la confirmation d'un des principes majeurs de l'harmonie moderne. La puissance expressive l'emporte sur la recherche théorique. Vigueur, netteté mélodique, notation simplifiée sont les caractéristiques qui distinguent les œuvres de cette époque. En sculpture les mêmes préoccupations guident la main des tailleurs de pierre ou de marbre; vigueur, traits caractéristiques, soin extrême apporté

aux détails; ce sont ces qualités qu'on trouve dans la facture des tombeaux de Philippe le Hardi (1411) et de Jean sans Peur (1444).

10) LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE AU MOYEN AGE

La musique continue à être vocale, les instruments ne jouent qu'un rôle accessoire. La danse était presque toujours accompagnée par des instruments, vièle, harpe, tambourin ou luth. On ignore par quels instruments les « teneurs » sans paroles étaient interprétées; on suppose que des instruments accompagnaient les voix dès la fin du 14e siècle. A l'époque des troubadours et des trouvères, les musiciens ambulants se servaient de vièles ou de harpes ; les ménestrels qui succédèrent aux jongleurs du haut Moyen Age faisaient partie de l'entourage des cours princières ou s'établissaient à demeure dans un manoir ou dans un château. Dans ces villes commerçantes du nord de la France et des Flandres, qui furent en plein essor au 14e siècle, les ménestrels faisaient partie de corporations qu'on appelait « guildes ».

Les fanfares, qui sonnaient les heures, contribuaient aussi à rehausser l'éclat et la solennité des fêtes et des cérémonies publiques Elles se composaient de trompettes et de trombones qui étaient qualifiés au Moyen Age de « hauts instruments », tandis que les vièles, les harpes, les luths étaient considérés comme de bas instruments.

C'est en Allemagne que les hauts instruments étaient particulièrement prisés. Installés sur la balustrade qui faisait le tour du clocher de l'église, ils conviaient, à l'instar du muezzin de l'Islam mais avec moins de régularité, les fidèles à se recueillir et à penser à leurs devoirs de chrétiens. Dans mainte petite ville allemande cette coutume, qui remonte au début du 15e siècle, s'est perpétuée jusqu'à la fin du 19e siècle. C'était la *Turmmusik.*

L'orgue encore très primitif des premiers siècles chrétiens s'étoffe grâce à la réunion de plusieurs tuyaux en jeux; mais il faut attendre les 14e et 15e siècles pour voir apparaître la physionomie moderne de l'orgue pourvu du pédalier et de « jeux ». L'orgue, le cornet, sorte de trombone primitif, la trompette, la harpe, les guitares, les violes, sont les instruments les plus souvent reproduits par les miniaturistes.

11) UNE ÉPOQUE DE TRANSITION : 1400-1500

a) *Un précurseur d'origine anglaise: Dunstable.*
b) *L'élaboration des formes, l'essor de la chanson française et de la musique religieuse. Dufay — Binchois — Ockeghem — Josquin des Prés.*

Au point de vue politique, le début du 15ᵉ siècle est pour la France une époque d'abaissement et de servitude. Le royaume est aux abois. Le traité de Troyes (1420) consacre le règne de l'étranger. En butte aux exactions de l'occupation anglaise et aux horreurs de la guerre civile, les Français sont en proie au découragement et quelquefois au désespoir. De Paris, Lettres, Arts et Musique émigrent pour chercher refuge dans le nord de la France, en Artois et en Flandre, moins éprouvés que la région parisienne. Ces deux provinces ont été rattachées au duché de Bourgogne, dont les princes déploient un faste royal. Tandis que Charles VII, roi de Bourges, se morfond au milieu de courtisans indifférents, les ducs de Bourgogne attirent sculpteurs, peintres et musiciens à leur cour. Dans le nord de la France et en Flandre d'importants centres musicaux se fondent et prennent rapidement de l'extension. Le plus célèbre est celui de Cambrai; on l'appelle aussi maîtrise. La musique cesse d'être exclusivement française; au contact des musiciens anglais et flamands (favorisés par les circonstances les Anglais affluent sur le continent) elle s'enrichit et se diversifie. C'est l'ère de la musique franco-flamande qui commence avec le siècle. Plusieurs compositeurs de grand talent n'allaient pas tarder à l'illustrer, non sans avoir auparavant subi une influence étrangère, celle du plus remarquable musicien anglais de cette époque : J. Dunstable (1380-1453). Ayant approfondi l'étude du style de l'*ars nova* dans le domaine du rythme et de l'harmonie, il en écarte les excès et rejette la virtuosité gratuite. Il s'approprie l'emploi des tierces et des sixtes; dans ses compositions les dissonances ne se heurtent pas comme souvent dans celles de Machault. Une impulsion mélodique de bon aloi s'exprime en une coulée suave et harmonieuse qui plut d'emblée aux contemporains, que les rudesses de l'*ars nova* avaient troublés. Ses œuvres sont presque toutes de caractère religieux : messes et motets. Les diverses parties des messes de Dunstable sont reliées entre elles par une idée générale, un sentiment prédominant — comme chez son prédécesseur G. de Machault. Ce lien c'est le *cantus firmus*, sorte de thème continu. C'est déjà le principe de la messe cyclique qui paraît être une conquête du 19ᵉ siècle, mais remonte en réalité au 15ᵉ.

Ce sont Dufay et à un moindre degré Binchois, qui — originaires

du Hainaut — ont illustré la musique franco-flamande de la première moitié du 15e siècle.

Guillaume Dufay naquit vers 1400 et mourut à Cambrai en 1474. Son séjour en Italie lui permit de se familiariser avec la musique italienne, corne d'abondance mélodique. Auteur de rondeaux et de ballades, il excelle dans la chanson profane qui glorifie les plaisirs de l'amour et exprime aussi l'amertume du vieil homme que les belles dédaignent :

Devenu suis vieux et usé
Et m'ont les dames refusé.

Après les savantes combinaisons mélodiques et rythmiques qui compliquent la chanson du 14e siècle, celle de Dufay est un retour vers la simplicité et le goût populaire. Mais sa gloire est fondée sur ses magnifiques motets très ornés, d'une grande puissance expressive. Le motet de Dufay n'est plus, comme précédemment, un amalgame de chansons profanes et de versets liturgiques. Il a évolué sous l'influence de la polyphonie, de Machault et de Dunstable, auteurs de motets religieux avant Dufay. Il atteindra son apogée avec Ockeghem et Josquin des Prés à la fin du siècle. Le règne du thème imposé est révolu. La teneur cesse d'être obligatoirement voix *fondamentale*. La voix *supérieure* domine souvent et principalement lorsque la teneur est supprimée; c'est à sa disparition qu'aboutit effectivement l'évolution du motet religieux. Dufay peut donc être considéré comme le rénovateur du motet religieux; c'est à lui que se rattache, du moins historiquement, le motet de Lulli. Il perfectionne également le procédé d'unification de la messe que Machault et Dunstable avaient entrevu en faisant commencer les cinq parties de la messe par le même thème. Ses messes sont écrites à trois et quatre voix. Quelques-unes se réfèrent à des thèmes de chansons populaires; ce fait curieux démontre mieux qu'un long raisonnement que le profane et le sacré s'entremêlaient étroitement au Moyen Age. La messe de l'homme armé (début d'une chanson profane) fut très appréciée ainsi que celle qui commence par ces mots :

Si la face ay pâle, la cause est aimer.

Gilles Binchois († 1460) était au service de Philippe le Bon, duc de Bourgogne. Il mérite de passer à la postérité grâce à ses chansons simples, naturelles, gracieuses. Dans une déploration à trois voix, dont la facture rappelle celle du motet profane, une voix chante : *Dona ei requiem*, tandis que les deux autres retracent la carrière de Binchois ; il fut soldat avant d'être chanteur de cour princière.

En sa jeunesse fut soudart
d'honorable mondanité.
Puis a élu la meilleure part,
servant Dieu en humilité.

La deuxième moitié du 15e et le début du 16e siècle sont l'âge d'or de la polyphonie et l'époque d'un immense engouement pour la chanson française dont l'apogée se situe entre 1510 et 1550 environ. Si l'œuvre de Dufay est encore assez impersonnelle, plus décorative que touchante et quelquefois plus abstraite que chaleureuse, celles d'Ockeghem, plus jeune d'une génération, et de Josquin des Prés sont vivifiées par une sensibilité, une délicatesse de cœur et un lyrisme que l'on considère à tort comme l'apanage de l'homme moderne. Avec Dufay le motet s'est transformé. La messe change également de caractère. L'église avait jeté le discrédit sur l'emploi des instruments à l'église, susceptibles de distraire les fidèles. La conséquence de cet interdit fut la floraison de la polyphonie vocale *a capella.* C'est Dufay qui s'engagea le premier sur la voie qu'allait prendre la musique religieuse de Palestrina (dans les messes notamment) et la musique profane de la Renaissance. La chanson a été cultivée par tous les maîtres du 14e, du 15e et du 16e siècles. La Renaissance ne modifiera pas les cadres et les formes élaborés par Dufay, Ockeghem et Josquin des Prés.

Jean Ockeghem (1430-95) fut successivement au service de Charles Ier duc de Bourbon, et des rois de France Charles VII, Louis XI et Charles VIII. Il doit une grande part de sa réputation à un édifice sonore monumental et passablement artificiel, mais qui éblouissait les contemporains : un « canon » à trente-six voix composé sur les deux mots : *Deo gratias.* On lui doit, en outre, quatorze messes d'une haute élévation de pensée et d'une réelle grandeur, sept motets et une vingtaine de chansons que les contemporains aimaient tout particulièrement. Elles témoignent, en effet, de qualités de cœur et d'une générosité lyrique dont la chanson de Dufay est dépourvue. Traversées d'accès de mélancolie et de tristesse, elles émeuvent par la profondeur du sentiment. La primauté du spirituel est une des caractéristiques majeures de l'œuvre d'Ockeghem dont le talent le prédestine et le voue à la composition d'œuvres religieuses.

D'une vingtaine d'années plus jeune (1440-1527) qu'Ockeghem, Josquin des Prés a éclipsé aux yeux des contemporains tous ses prédécesseurs. C'est déjà un homme de la Renaissance, puisqu'il excelle à exprimer par la musique l'ensemble des sentiments suggérés par les paroles. Honoré du titre de prince de la musique, il est le plus grand musicien de la deuxième moitié du 15e siècle. On croit

qu'il séjourna à la cour de Charles le Téméraire. Il passa quarante-cinq ans en Italie, près de la moitié de sa vie. Ses œuvres les plus importantes sont des motets (cent vingt-neuf) — religieux — d'une puissante envolée lyrique, écrits pour quatre, cinq, six ou huit voix. Le plus beau et le plus connu de ces motets est un " Ave verum " d'une poignante intensité de sentiment; il n'est pas excessif de le rapprocher du sublime motet de Mozart sur les mêmes paroles. Une même lame de fond mystique les porte aux sommets de l'art et de l'émotion.

Ses messes furent accueillies avec enthousiasme. On en connaît vingt-neuf. C'est dans les messes " Da pacem ", " De beata virgine " et " Pange lingua " que Josquin fait preuve d'un incomparable génie; car il faut attendre Palestrina pour trouver un terme de comparaison. Comme Dufay et Ockeghem il écrit des messes sur des chansons françaises. Elles sont plus curieuses — exactement comme celles d'Ockeghem — que remarquables.

Les chansons de Josquin sont spontanées et gracieuses, quelquefois passionnées. Elles jaillissent d'un cœur aimant. Souvent mélancoliques — ce sont les plus nombreuses — elles expriment probablement le fond de sa nature, plus portée à l'abattement qu'à la gaieté : « Cueurs désolés » par exemple, ou " Mille regrets ", " Parfois refrets ".

Par certains côtés — son esprit profondément religieux, les accès de tristesse et de désespérance de l'homme conscient de son indignité — Josquin est encore un homme du Moyen Age. Par d'autres, son aptitude à exprimer les sentiments qu'il éprouve, la diversité de ses aspirations, les multiples aspects de sa technique et l'adoption de la polyphonie mise au service de l'expression, il est proche de l'idéal de la Renaissance.

12) PARALLÉLISME DE LA MUSIQUE ET DE LA PEINTURE

En manière de conclusion, on peut affirmer que le 15e siècle fut celui de l'élaboration des formes (qui allaient devenir celles de la Renaissance) et du rayonnement de la musique franco-flamande avec Dufay, Ockeghem et Josquin. Il alla de pair avec un renouveau du sentiment religieux dont témoignent les admirables motets religieux et les messes de Dufay, d'Ockeghem et de Josquin des Prés. Au perfectionnement, à l'assouplissement de l'écriture polyphonique correspondent des trouvailles analogues chez les grands peintres flamands de la même époque : les frères Van Eyck, Roger Van der Weyden, Memling (l'invention de la peinture à l'huile par exemple, la transparence et la netteté des paysages). Le réalisme rehaussé de

ferveur dont témoigne la représentation des personnages trouve son équivalent dans la polyphonie consonante et limpide de Josquin, d'où sont bannies les dissonances de l'époque de Machault. Réalisme et mysticisme coïncident en peinture et en musique. Le réalisme est la marque de ce siècle, en Italie comme en France, son principe d'unité. A Florence, Fra Angelico est le contemporain du madrigaliste Landini. Le musicien et le peintre florentins annoncent, après avoir incorporé à leur art les acquisitions du passé, les conquêtes de l'avenir. L'écriture et l'esprit du madrigal de Landini laissent prévoir l'évolution du genre qui aboutira à Monteverdi. Quant à Fra Angelico, que Fouquet initia à l'art français lorsque les deux peintres cohabitaient à Santa Maria sopra Minerva, sa facture de plus en plus réaliste (dans les fresques du Vatican par exemple) annonce les trouvailles de Paolo Ucello, la perspective, l'étude des volumes du corps humain. Ce précurseur « se fait la main » en esquissant les linéaments de figures mi-réelles, mi-abstraites qu'il qualifie de « boules à soixante-douze faces » (1). Elles sont l'équivalent du canon à trente-six voix sur deux mots de son exact contemporain Ockeghem : même recherche de l'artifice et de la complexité jointe au désir et au plaisir d'étonner et d'éblouir.

(1) Ces boules fantastiques de Paolo Ucello sont une véritable anticipation du chef-d'œuvre surréaliste de notre contemporain Giacometti dont la « Boule suspendue » date de l'époque que son auteur qualifie d' « imaginaire » (1925).

LA RENAISSANCE 2

1) PEUT-ON PARLER D'UNE RENAISSANCE EN MUSIQUE?

En littérature et dans les Beaux-Arts on a coutume de qualifier de Renaissance l'époque qui commence à l'aube du 16e siècle. Ce découpage par siècles est forcément artificiel. L'art n'a cure du calendrier. Quelques-uns des artistes les plus représentatifs de la Renaissance franchirent, il est vrai, le cap du millésime, mais ne lui survécurent que de quelques années.

En architecture par exemple le style de Bramante († 1514) passe pour être représentatif de la nouvelle ère, mais il est encore tributaire du Quattrocento par la profusion de l'ornementation sculptée, à San Satiro par exemple (Milan, sacristie). Il s'apparente à celui de Dufay qui a si souvent recours à des éléments purement décoratifs, à des fioritures (aux « canons »), au style imitatif. Ce n'est qu'en 1503, que Bramante, qui fut le prédécesseur et le collaborateur de Michel Ange, transforme son style. Le petit temple de San Pietro in Montorio à Rome est un des premiers édifices conforme à l'esthétique nouvelle, celle du retour à l'antiquité.

En Lettres, le mot Renaissance désigne la rupture avec le passé médiéval et le retour aux sources de l'antiquité gréco-latine. Mais ce n'est que vers le milieu du 16e siècle que le nouvel idéal s'incarne dans les œuvres des poètes de la Pléiade. En musique la Renaissance remonte en réalité au milieu du 15e siècle; car c'est entre 1450 et 1500 que se sont élaborées les formes qui allaient servir de support à l'épanouissement de la polyphonie, dont le règne se maintiendra jusqu'au début du 17e siècle. Il ne s'agit donc pas d'une renaissance proprement dite mais d'une diffusion des formes musicales qui

s'étaient imposées depuis un demi-siècle. La musique du 16e siècle n'a pas rompu avec le passé et ne doit rien à l'antiquité gréco-latine.

2) LA SUPRÉMATIE DE LA CHANSON FRANÇAISE : CLÉMENT JANEQUIN — GUILLAUME COSTELEY

Dans la première moitié du 16e siècle, la chanson française règne en souveraine. Plus simple que la chanson de Josquin qui écrivait souvent à cinq ou six voix, elle comporte rarement plus de quatre voix. Josquin avait volontiers recours au « canon » qui requiert une écriture savante. Ce procédé est écarté parce qu'il exige une attention trop grande et trop continue de la part de l'auditeur. La chanson française de la première moitié du siècle restera ce qu'elle était déjà au siècle précédent : un quatuor vocal *a capella* que nul instrument n'accompagne. La vogue de la chanson française qui prolifère au détriment des genres sérieux comme le motet et la messe n'a rien de surprenant en ce début de siècle placé sous le signe de a prospérité et de la joie de vivre. Ces chansons n'étaient jamais exécutées par des chœurs auxquels on a coutume de les confier de nos jours, ce qui est une hérésie. En général une des voix expose le thème; l'accompagnement, fugué jusque vers le milieu du siècle, harmonique à partir de 1560, est confié aux autres voix.

L'engouement de l'ensemble de la population pour la chanson française est une puissante marée lyrique qui transporte d'aise nobles et bourgeois, courtisans et artisans. Dans les châteaux de Touraine, séjour de prédilection de la cour de France, la chanson est à l'honneur; les plaisants et langoureux paysages de Touraine, la douceur angevine sont complices de l'envoûtement émanant de ces petits chefs-d'œuvre de goût et de finesse, qui célèbrent le charme voluptueux des coteaux descendant en molles ondulations vers la Loire, majestueuse et calme; ils sont propices aux tendres épanchements, aux confidences entre amoureux, aux aveux, aux serments d'amour et à la joie de vivre et d'aimer, qui en sont les sujets. De 1520 à 1560 environ, la chanson emplit les cœurs et enchante les esprits. Son triomphe ne s'arrête pas au pied des Alpes; elle les franchit. Les Italiens l'accueillent avec faveur; elle influencera le madrigal italien qui finira par l'évincer dans la deuxième moitié du 16e siècle. En 1538 parurent à Venise plusieurs recueils de chansons françaises. Dans la deuxième moitié du 16e siècle, le célèbre organiste vénitien Andrea Gabrieli écrira encore pour l'orgue des " Canzoni alla francese " d'une très haute tenue.

L'exubérance de l'âme ivre de musique, et l'enthousiasme de toute une époque pour la chanson polyphonique française, ne sont concevables qu'au sein d'une société hautement policée, raffinée

et musicienne (en prenant cette épithète au sens de l'allemand *musikalisch* = douée pour ou éprise de musique).

Janequin, le principal représentant de la chanson française au cours de la première moitié du 16e siècle, est, assez paradoxalement, un ecclésiastique qui, dit-on, fut l'élève de Josquin et curé dans le diocèse de Chartres. Ce prêtre que le culte n'inspira que lorsqu'il fut parvenu à l'âge de soixante-dix ans (en 1550) et pendant les six dernières années de sa vie, illustra la chanson française sous toutes ses formes : chanson galante, chanson d'amour, chanson de printemps, chanson grivoise (" Du beau tétin "), chanson gaillarde (" Au joly jeu du pousse-avant ") ou grossièrement obscène (" Il estoit une fillette "). Les deux principaux tenants de la chanson gaillarde furent en effet deux prêtres; ce fait en dit long sur la liberté des mœurs et la tournure d'esprit des gens d'église à l'époque de François Ier. Ce sont Janequin et Passereau que son nom semblait plutôt prédestiner à écrire des chants d'oiseaux. Mais c'est Janequin qui composa un " Chant des oiseaux ", que certains auteurs considèrent comme son chef-d'œuvre, bien qu'il ne soit qu'une succession assez facile d'harmonies ou de sons imitatifs. Janequin a, néanmoins, créé un genre nouveau, celui de la musique descriptive, que l'on peut également qualifier de musique à programme. Les plus justement célèbres de ces pièces sont " La chasse ", les " Cris de Paris " et surtout " La guerre " (il s'agit de la bataille de Marignan), au sujet de laquelle un contemporain s'exprime ainsi : « Il n'y avoit celuy qui ne regardast si son espee tenoit au fourreau et qui ne se haussast sur les orteils pour se rendre plus bragard et de la riche taille » (en entendant " La guerre " de Janequin) (1).

Ces chansons d'une grande originalité sont à l'opposé de la monodie populaire. Elles sont, par rapport aux voix, ce que seront, deux siècles plus tard, le trio et le quatuor par rapport aux instruments. Le 16e siècle est l'âge d'or de la polyphonie vocale; il fallait non seulement avoir l'oreille juste, mais être rompu aux pratiques du contrepoint et de l'harmonie. Nos ancêtres du 16e siècle étaient aussi férus de musique que Platon et les pythagoriciens, pour lesquels elle était l'art par excellence.

En sculpture et en architecture le gothique flamboyant du porche et du jubé de la cathédrale d'Albi, les jubés d'un art exubérant de St-Étienne du Mont et de Ste-Madeleine de Troyes, les cloîtres aux arcades ajourées de St-Wandrille et de la Chaise-Dieu, la Trinité de Vendôme et l'église de Brou, écrin étincelant renfermant de riches tombeaux, sont l'équivalent de la floraison lyrique qu'est la chanson française. Elle « flamboiera » pendant le même laps de temps que

(1) Cité par N. Dufourcq : " La musique des origines à nos jours " (Larousse), p. 140.

ce dernier avatar du style gothique qui fut l'âge d'or de la sculpture et de l'architecture françaises et qui s'épanouit au cours des mêmes siècles que la grande et authentique musique française, celle qui va de Pérotin à Janequin et à Costeley par G. de Machault, Dufay et Josquin des Prés.

Guillaume Costeley (1531-1606), organiste de Charles IX, fit paraître en 1570 un recueil intitulé : " Musique de Guillaume Costeley ". Il est remarquable par la fréquence du chromatisme, dont Janequin avait introduit l'usage, à partir de 1557, dans l'écriture de ses chansons. La souplesse de ce chromatisme leur permettait, à lui et à son disciple Costeley, de « moduler » comme le feront dès la fin de ce siècle les madrigalistes italiens et notamment Monteverdi. Dans la chanson la plus célèbre de Costeley : " Mignonne allons voir si la rose ", les deux voix supérieures descendent, l'une du *si*, bémol au *fa* dièse, l'autre du *sol* au *ré* en passant par *fa* dièse, *fa* naturel, *mi* bémol et *ré*.

3) UN MUSICIEN INTERNATIONAL : ROLAND DE LASSUS

La plus grande figure du 16e siècle est un Flamand : Roland de Lassus (1532-1594). C'est un génie universel et international. Né à Mons, il est appelé en Sicile par Ferdinand de Gonzague; puis il séjourne à Milan, à Naples, à Florence, à Rome. Puis, rappelé dans son pays natal, il ne s'y attarde guère. Après des voyages en Angleterre et en France, il s'installe à Anvers, mais bientôt le duc Albert V de Bavière, prince ami des Lettres et des Arts, l'appelle à Munich, qui sera sa résidence définitive de 1556 à 1594.

C'est un génie d'une extrême fécondité et un virtuose de l'écriture. Il cultive tous les genres, la chanson latine et française, le lied allemand, le madrigal italien. Il écrit cinquante messes, sept cents motets, cent magnificat, des psaumes, des lamentations, des litanies. Cette puissante personnalité est pleine de contrastes. A une verve exubérante succède l'accablement; la plaisanterie gauloise interrompt le recueillement; la méditation est troublée par une allusion grivoise. Des accès de mélancolie, qu'avaient aussi connus Ockeghem et Josquin, assombrissent l'humeur enjouée. La fougue alterne avec l'angoisse, l'épanchement lyrique est tari par un accès de mysticisme. La sensualité s'abîme dans la contrition. Ce bon vivant écrit des motets d'une grande ferveur religieuse. Polyglotte, il est à l'aise dans les langues et les littératures latine, française, italienne et germanique. Son art est un amalgame de tous les styles en vigueur depuis l'*ars nova*. Son chromatisme, à l'instar de celui de Costeley, annonce l'écriture moderne. Synthèse du contrepoint et de l'har-

monie, son art abonde en prouesses dont s'inspireront les maîtres italiens du 17e siècle, Marenzio et Monteverdi; car, épris de liberté et féru d'individualisme, il fraie la voie à l'écriture moderne, expressive grâce au chromatisme et source de modulations inépuisables qu'épuisera cependant le Wagner de " Tristan et Isolde ".

Ce grand seigneur, anobli par l'Empereur, fait chevalier par le pape, sait être simple avec les humbles; cet ami des princes de l'église et des grands de ce monde — Charles IX, amateur de musique et de poésie, voulait le faire venir à sa cour — descend volontiers dans des tavernes fréquentées par les gens du peuple. Dans sa correspondance avec le duc de Bavière il utilise quatre langues différentes pour s'amuser et divertir ce prince fort cultivé. Ce correspondant facétieux est aussi un compositeur espiègle : l'hymne " Verbum bonum et suave " se grime en chanson à boire en se transformant en " Vinum bonum et suave ". Mais ce gourmet, ce sybarite écrit, à trente-trois ans sept psaumes dits « de pénitence » dont la contrition quasi mystique est bouleversante. Le même homme compose une messe parodique (" Missa parodia ") sur la chanson " Je ne mange pas de porc ". Ce genre hybride, cet amalgame de musique sacrée et profane, a été fort en vogue aux 14e et 15e siècles. L'une de ses œuvres les plus étonnantes est celle que Lassus a intitulée : " Larmes d'affliction de saint Pierre ". Ce sont vingt et un motets sur des paroles d'un poète napolitain, composés dans les dernières années de la vie du maître flamand pour un chœur de sept voix, où le contraste entre le quatuor des voix d'hommes et le trio des voix d'enfants est d'un effet saisissant. Le chromatisme est recouvert d'un réseau de thèmes diatoniques. Cette écriture extrêmement personnelle recèle la confession la plus poignante de ce prince de la musique, comme l'appelaient ses contemporains. Ces larmes de contrition et d'affliction, c'est lui qui les verse au soir d'une vie qui fut d'une richesse exceptionnelle et dont les excès étaient dus à un tempérament généreux et à un esprit avide de tout connaître, mais qu'une foi solide a maintenu au sein de l'Église militante, qui pardonne aux pêcheurs repentis.

Roland de Lassus est une des figures les plus attachantes de toute l'histoire de la musique. Dans une Europe où les États commençaient à prendre forme et à se différencier, bien qu'il n'y eût pas encore de frontières au sens actuel du mot, il est un des premiers « Européens », se sentant à l'aise en Flandre comme en Italie, en Allemagne comme en France ou en Angleterre. Doué d'une sensibilité et d'une curiosité qu'on peut qualifier de modernes, tenu constamment en haleine par la multiplicité des tâches et des intérêts qui sollicitaient son attention, il a sans doute été le musicien le plus fécond de tous les temps; on lui doit, en effet, plus de deux mille

œuvres. Bien qu'exténué par un labeur écrasant, il n'avait jamais voulu prendre une retraite que le duc lui conseillait. « Ce serait sa mort de ne plus servir », écrivit sa femme à Albert V. Son esprit s'obnubila pendant de longues périodes dans les dernières années de sa vie. Il fut cependant encore capable de terminer, peu de jours avant sa mort, la préface des « Larmes d'affliction de saint Pierre " destinée au pape Clément VIII. C'est à l'église St-Michel de Munich que l'on peut admirer le magnifique tombeau de ce grand homme. Il a aussi sa statue à Munich à côté de celle de Gluck. Rien ne démontre mieux l'immense popularité dont le maître jouissait en Bavière que la légende d'après laquelle ce fut le motet de Lassus : " Videte et gustate " qui chassa les nuages chargés d'orage qui menaçaient de disperser la célèbre procession de la Fête-Dieu à Munich (1).

4) MUSIQUE ET SCULPTURE AU 16e SIÈCLE

Le grand souffle de liberté qui emporte la musique sur les ailes du chant polyphonique affranchi du carcan des théoriciens et fécondé par des modulations certes encore timides, abat aussi les structures des Beaux-Arts héritées du siècle précédent. Au style composite des premières années du siècle — structure française, ornementation italienne — se substitue l'imitation des motifs antiques. L'expédition d'Italie entreprise par Charles VIII à la fin du 15e siècle avait été un enchantement pour le roi et les seigneurs de son escorte. Éperdus d'admiration pour l'art italien, la beauté des palais, le charme et le raffinement de la vie de cour, ils aspirèrent à se libérer des vestiges du gothique, qui n'en continue pas moins à « flamboyer » en France jusqu'au milieu du 16e siècle, et à lui substituer un art plus aéré, plus gracieux, plus accueillant et plus conforme au code du Beau, dont les demeures seigneuriales de l'Italie du Nord offraient de séduisants modèles. Le style composite — mi-français, mi-italien — n'est pas sans analogie avec certaines chansons de Lassus, où des vers latins s'accommodent du voisinage de vers français :

Non habentes pecuniam
l'hoste dira ce qu'il voudra.

Mais les architectes préfèrent le style italien tout comme les musiciens se laissent bientôt séduire par le madrigal italien, qui sonnera le glas de la chanson française. Sur l'ancienne façade gothique du château de Blois on plaquera la façade Renaissance de l'aile François Ier, percée d'arcades, où passent l'air et la lumière. Les châteaux de la Loire cessent d'être des forteresses; construits

(1) Cf. H. J. Moser : " Musikgeschichte " (éd. Reclam), p. 121.

pour plaire et pour recevoir une brillante cour, ils se garnissent d'immenses baies, de pilastres, de cheminées ornées de lanternes, de tours d'angles encore monumentales, seuls vestiges de l'*ars antiqua* en architecture.

5) La Réforme en France, en Allemagne et en Angleterre et l'évolution de la musique : Goudimel — Claude Le Jeune

La Réforme allait jeter des brandons de discorde sur la société policée et cultivée du 16e siècle et y allumer, à partir de 1562, les foyers d'incendie de la guerre civile qui se poursuivit jusqu'à l'avènement d'Henri IV. D'autre part, l'influence conjuguée de la doctrine luthérienne et de celle, plus austère et plus ascétique, de Calvin, ne tardèrent pas à s'exercer sur l'évolution de la musique aussi bien en France qu'en Allemagne et en Angleterre. Luther aime la musique, il remplace la trinité théologale par le trinôme profane : *Wein, Weib, Gesang* (vin, femme, chant). Très doué lui-même pour la musique, il ne la bannit pas de l'église. Il admire Josquin et le chant grégorien, s'essaie à la composition, joue du luth et donne une vigoureuse impulsion au choral qui est la base du culte réformé. Chanté sur des paroles allemandes le choral n'est pas l'équivalent du cantique des catholiques, mais une méditation sur les divers aspects du culte, par laquelle les assistants expriment leurs sentiments personnels en imprégnant de lyrisme individuel un cérémonial collectif. Les chorals de Bach seront une effusion poignante de l'âme méditant les mystères de la foi. Calvin, par contre, exige que les psaumes soient chantés à l'unisson. Hostile aux « fringots et fredons de la papisterie », il charge Clément Marot et Théodore de Bèze de traduire en français les psaumes qui devront être dotés de thèmes musicaux populaires ou originaux. Ainsi se constitua le psautier huguenot qui parut en 1561.

Claude Goudimel, Bisontin né en 1505, adopta la religion réformée en 1564 et harmonisa cent cinquante de ces psaumes pour quatre voix. Il périra huit ans plus tard au cours des sanglants excès de la contre-réforme à Lyon.

Avant de se convertir au protestantisme, Goudimel avait écrit des messes à quatre voix, des motets, des chansons populaires. Le retour à l'antiquité, qui est une des caractéristiques essentielles de la Renaissance littéraire, se traduit en musique par le biais fort artificiel de la musique « mesurée à l'antique ». Dans ce système, le rythme musical devait être subordonné aux inflexions des paroles du texte. Les poètes Ronsard et Baïf étaient partisans de cette tentative chimérique. C'est à Baïf qu'est due la fondation de l'éphémère

Académie de Poésie et de Musique de 1570. Charles IX et Henri III en furent les protecteurs; les réunions des académiciens avaient lieu au Louvre. Les hommes de Lettres, les humanistes, qui préconisaient l'union de la poésie et de la musique, complétées par la danse, crurent que cette Académie, qui jouissait de la faveur royale, ferait triompher leurs idées. Mais quatorze ans après sa fondation elle sombra dans les horreurs de la guerre civile.

Protestant comme Goudimel, Claude le Jeune (1530-1600) est l'exact contemporain de Roland de Lassus et le seul que la comparaison avec ce Michel-Ange de la musique, comme on l'a appelé, n'écrase pas. Comme Goudimel il a harmonisé des psaumes en vers mesurés. Son œuvre est d'une grande variété et s'alimente à diverses sources d'inspiration. Le « dodécacorde » est une succession d'exercices de haute école polyphonique où l'imagination créatrice du compositeur insuffle la vie à douze « structures » intellectuelles prenant comme thèmes douze psaumes de David. Le même motif joue le rôle de thème conducteur dans l'ensemble des strophes en passant d'une voix à l'autre. Son œuvre principale est " Le Printemps ", vaste ensemble de trente-neuf pièces d'une haute envolée (en dépit de la médiocrité des vers de Baïf) et d'une science polyphonique accomplie, qui fait de Claude le Jeune le dernier représentant de la grande tradition polyphonique. Il faillit périr, victime de la contre-réforme comme Goudimel, pendant le deuxième siège de Paris; il fut sauvé par l'intervention d'un autre musicien, Jacques Mauduit (1557-1627), ami de Ronsard et auteur de chansons accortes et d'un très beau requiem sur la mort de Ronsard. Dans les dernières années de sa vie, l'auteur du " Printemps " fit partie de l'entourage d'Henri IV en qualité de compositeur de la chambre du Roy.

En Angleterre le rayonnement de la musique polyphonique, religieuse fut intense dès le début du 16e siècle. Quant à la musique profane, elle se partageait les faveurs de la haute société et du peuple. Contrairement à l'opinion couramment admise, le peuple anglais a le goût et le culte de la musique. Les folklores anglais et écossais sont d'une très grande richesse. Des écrivains très anciens (12e siècle) affirment que dès cette époque lointaine les Anglais chantaient à plusieurs voix. L'œuvre de Shakespeare et celle des dramaturges élisabéthains est imprégnée de musique. Elle règne sur les cœurs et les esprits : *gentle art, sweet music, divine harmony* sont les qualificatifs élogieux qu'on rencontre le plus souvent chez Shakespeare; si on voulait citer des tirades entières dans lesquelles l'hommage à la musique prend la forme de dithyrambe, on n'aurait que l'embarras du choix. Henri VIII, dont les excès amoureux et la cruauté font parfois oublier qu'il était un fin lettré et un grand amateur de musique, chantait et composait des madrigaux quand ses intrigues

galantes et politiques, les plaisirs de la table et de la chasse, lui laissaient quelque répit. De nombreux musiciens étaient attachés à sa « chambre », comme on disait alors. La fille du roi, la future reine Elisabeth, était une virtuose du virginal, ancêtre du clavecin. Des compositeurs de valeur, comme William Byrd, virginaliste, Dowland, luthiste et John Bull, tenant de la musique descriptive, émule de Janequin, sont les principaux représentants de la musique anglaise de cette époque.

6) LA MUSIQUE PROFANE A VENISE

Les expéditions des rois de France en Italie à la fin du 15e et au début du 16e siècle avaient attiré l'attention générale sur la patrie de Dante et de Pétrarque, que connaissaient tous les Français cultivés. Après 1500, peintres, sculpteurs et musiciens français et bourguignons se mettent en route pour l'Italie, dont la civilisation plus raffinée et plus riche que celle des pays du Nord semble devoir être le gage d'un approfondissement et d'un perfectionnement de leur propre talent. Trois centres d'intérêt sollicitent les artistes étrangers : Rome, Venise et Florence. Le prestige de la chanson française s'était imposé jusqu'à Florence et à Venise; il allait influencer l'évolution du madrigal italien.

En 1538, Antoine Gardane, compositeur et éditeur, publie à Venise, où il s'est installé, vingt-cinq chansons polyphoniques de Clément Janequin, puis en 1564 encore, un premier livre de chansons françaises à deux voix. En Italie comme en France la chanson populaire du début du siècle est polyphonique. Vers 1530 la villanelle napolitaine, très mélodieuse et langoureuse, supplanta la *frottola* qui s'était répandue dans le nord de l'Italie à partir du début du siècle. La *frottola* était une chanson à quatre voix dans laquelle le soprano avait une nette prépondérance; les autres voix esquissaient un accompagnement très simple. Le madrigal est issu de cette chanson d'inspiration populaire. Il n'a pas de rapports avec son homonyme du 14e siècle dont Francesco Landini (1325-1397) avait été le principal représentant. Le madrigal du 14e siècle était un contrepoint à deux ou trois voix, celui du 16e s'affranchit de toute contrainte formelle. Mais avant d'être ou de devenir italien, le madrigal de la première moitié du 16e siècle sera flamand; ce sont en effet des musiciens flamands ou franco-flamands comme Willaert, organiste à St-Marc de Venise depuis 1527, Verdelot et Arcadelt, arrivés en Italie au début du siècle pour renouveler leur inspiration, qui furent les créateurs du nouveau madrigal, dont le sujet principal est l'amour. Écrit à plusieurs voix, expressif, passionné, animé d'un

mouvement dramatique, il sera la charpente du futur opéra italien, quand les Italiens l'auront enrichi de leur apport personnel. Le style fugué, considéré comme trop savant et compassé, est de plus en plus délaissé; c'est le style harmonique qui se substitue à l'écriture compliquée de la première moitié du siècle. Le sens harmonique se développe; l'altération, recherchée pour elle-même, s'imprègne de sentiment. La couleur tend à se substituer à la ligne mélodique. Le chromatisme de Roland de Lassus se généralise parce qu'il est le mode d'expression le plus propre à traduire les nuances de la sensibilité.

Dans la première moitié du 16e siècle, la chanson française et le madrigal d'origine flamande se partagent la faveur des Italiens. Deux ans après la publication à Venise des vingt-cinq chansons de Janequin, paraissent en 1540 : " Tutti li madrigali di Verdelotto ", dont le nom pouvait être plus facilement italianisé que ceux de Willaert ou d'Arcadelt. Ils eurent tant de succès que trois nouvelles éditions se succédèrent à bref délai, l'une en 1556, l'autre en 1561, la troisième en 1566. Dans l'édition de 1561, l'œuvre de Verdelot est portée aux nues en superlatifs insurpassables : *la piu divina e la piu bella* qui ait jamais existé. Son écriture ne nous paraît cependant pas particulièrement séduisante pour des Vénitiens habitués à des airs enjôleurs et voluptueux; car le compositeur flamand affectionne le mode mineur et son contrepoint est souvent rude et heurté. Les madrigaux de son compatriote Arcadelt eurent encore plus de succès auprès des Vénitiens que les siens, en dépit des épithètes hyperboliques dont les avait gratifiés l'éditeur. En l'espace de quinze ans le recueil de madrigaux d'Arcadelt fut réédité trente-et-une fois. Les « madrigaux chromatiques » du Flamand Christian de Rore, élève de Willaert, bénéficièrent également d'un engouement universel. La vogue du madrigal finit par supplanter la chanson française dans la deuxième moitié du 16e siècle, bien que le musicien « international » Roland de Lassus — en Italie Orlando di Lasso — écrivît encore concurremment des chansons françaises et des madrigaux. Il est d'ailleurs le seul étranger (non Italien) qui continue à composer des madrigaux à partir de 1560.

7) LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE AUX 15e ET 16e SIÈCLES

Dès le 14e siècle la vogue du luth évince peu à peu l'antique vièle; les Arabes avaient acclimaté le luth en Espagne; c'est donc d'abord au-delà des Pyrénées que l'usage du luth se répandit. C'est un instrument à cordes pincées pourvu d'un manche. Il servait souvent d'accompagnement aux chansons; rares étaient encore les compositeurs qui écrivaient pour les instruments. En Espagne les « vihué-

listes » se servaient d'un instrument analogue à la guitare, accordé comme le luth. Ils cultivaient surtout le genre de la variation. Dès le 15e siècle les instrumentistes occupèrent une place privilégiée à la cour de Bourgogne. On y rencontrait encore des joueurs de vièle, de chalumeau, mais aussi des flûtistes et des luthistes. Au lieu d'être confiée à la voix, la partie supérieure était souvent jouée par un instrument. Au 16e siècle, le luth fut l'instrument de prédilection de l'Europe. Il était aussi répandu dans les foyers que le piano au 19e siècle et au premier quart du 20e, où la musique mécanique commence à évincer le piano et la musique de chambre que de rares pays comme l'Allemagne et l'Autriche pratiquent encore avec dilection, parce que le culte de la musique authentique y est resté vivace. Des pavanes, des gaillardes, des sarabandes furent composées pour le luth. C'est grâce à ces pièces écrites pour le luth que nous connaissons le goût musical des gens du peuple au 16e siècle. Ce folklore instrumental prouve que la musique qui accompagnait les « danceries » et les chansons était d'une haute tenue; cette constatation n'a rien de surprenant à une époque où le chant polyphonique était cultivé avec amour dans toute l'Europe, de l'Italie et de l'Espagne à la Pologne. C'est dans les ateliers des luthistes que la tonalité a continué à s'affranchir du joug des modes médiévaux; en improvisant, les instrumentistes ont, en effet, trouvé d'emblée des successions de sons plus agréables à l'oreille que les intervalles du Moyen Age. Les compositeurs se sont engagés à leur suite dans les recherches qui ont abouti à la suprématie du ton d'*ut* et des intervalles qui régissent cette gamme, fondement de l'harmonie moderne.

Le luth est le roi des instruments au 16e siècle, en Italie tout particulièrement, ainsi qu'aux Pays-Bas.

Tandis que les virginalistes anglais frayaient la voie à un genre qui allait connaître un rayonnement prodigieux, celui de la variation pour l'épinette et ses dérivés, les compositions pour le luth renferment un principe qui fut le germe de la fugue : le *ricercare* (la recherche). Alors qu'au 15e siècle les instruments se contentaient de seconder les voix et tout au plus de se substituer à l'une d'elles, ils acquirent au cours du 15e siècle une véritable autonomie.

Des ensembles instrumentaux se constituent; ils sont considérés comme l'équivalent des chœurs de chanteurs; c'est ainsi qu'on groupe les violes ou les flûtes, les luths ou les guitares, les cornets et les trompettes.

L'orgue portatif des débuts fut qualifié de positif parce qu'on le posait sur le sol. Un des claviers de l'orgue reçut plus tard le nom de positif.

A la fin du 14e siècle le positif était synonyme de grand orgue, après avoir été complété par un pédalier et un deuxième clavier.

A la fin du 15e on inventa les jeux d'anches qui sont l'équivalent des sonorités de l'orchestre.

Dès le 14e siècle les premiers instruments à clavier, épinettes et clavicordes font leur apparition en Allemagne. A Nuremberg réside un organiste célèbre du nom de Paumann; c'est un des premiers musiciens qui ait fait des tournées de concerts d'orgue (« des récitals », dirait-on de nos jours) qui le menèrent de Pologne en Italie. La variation que les virginalistes anglais avaient tout particulièrement cultivée convient encore mieux à l'orgue qu'au clavecin, puisque la multiplicité des jeux d'anches permet des interprétations extrêmement nuancées. Du *ricercare*, complexe et quasi mathématique, hérité des joueurs de luth, l'imagination fertile des grands organistes vénitiens comme les Gabrieli passe tout naturellement à la fantaisie d'orgue et à la variation. C'est un Néerlandais, Peter Sweelinck (1562-1621), élève des organistes vénitiens, qui donna une magnifique ampleur à la fantaisie et à la variation d'orgue. Certaines de ses fantaisies sont déjà des fugues, forme de composition très répandue jusqu'à nos jours. C'est un contrepoint en imitation, au cours duquel un thème principal et les thèmes secondaires alternent et semblent se fuir, tout en se recherchant (*ricercare*).

De la « recherche » à la fugue, des tâtonnements à la synthèse, les voix (ou thèmes) parcourent les degrés aboutissant à une des formes musicales les plus accomplies, qui parachève la fusion de l'intellect et de la sensibilité et que les plus grands maîtres — de Bach et Haendel à Bruckner et à Brahms — ont marquée du sceau de leur génie.

Dans la deuxième moitié du 16e siècle les violes à bras (ancêtres du violon moderne), les violes de gambe (ébauche du futur violoncelle) et la viole d'amour, qui allait être supplantée par l'alto, firent leur apparition en Italie. La viole à archet, qui avait trois ou six cordes, remonte jusqu'au 14e siècle. La viole d'amour se jouait au bras ou sur le genou; elle avait sept cordes accordées en *ré* majeur. Un siècle plus tard J.-S. Bach inventa la *viola pomposa* qui avait une corde de plus que le futur alto.

8) L'AGE D'OR DE LA POLYPHONIE

a) *A Venise : Andrea et Giovanni Gabrieli.*

Quand l'organiste et maître de chapelle flamand Adrian Willaert prit en 1527 la direction de la maîtrise de St-Marc à Venise, il fut le premier d'une importante et fameuse lignée d'organistes et de compositeurs qui allaient illustrer la musique sacrée et instrumen-

tale de la ville des Doges. Venise était dès cette époque une des plus fastueuses cités de l'Italie du Nord. Au milieu du 16e siècle, Sansovino avait complété l'architecture de la place St-Marc en y édifiant la *libreria* et la *logetta*, dont les arcades ajourées rappellent les derniers vestiges du gothique flamboyant : faits d'une alternance subtile de jeux d'ombres et de lumière, ces splendides édifices complètent le décor féerique de la *piazza* San Marco, joyau de l'Occident créé pour le plaisir des yeux et de la joie de vivre d'une population éprise d'harmonie et de voluptueuse délectation. L'église St-Marc, rutilante de mosaïques et d'incrustations multicolores, constellée d'une profusion d'ornements chatoyants, n'allait pas tarder à s'emplir d'une polyphonie inouïe, digne du vaisseau sacré qui lui donnait asile. La peinture la plus somptueuse allait rivaliser avec les sortilèges de la musique et les merveilles de l'architecture. Nulle part peut-être le parallélisme entre architecture, musique et peinture n'est plus manifeste que dans la Venise du 16e siècle. De Bellini au Tintoret, par le Titien et Véronèse, cette ascension en peinture a pour corollaire en musique la gradation qui va de Willaert et de Giovanni Croce à Andrea et Giovanni Gabrieli.

Willaert était un disciple de Josquin. Quand il prit possession de son poste à St-Marc, il y trouva deux orgues. Ce fait lui suggéra peut-être la tentative, qui s'avéra féconde, de diviser le chœur en deux ensembles. Cette initiative rehaussa l'éclat des cérémonies du culte et fut accueillie avec beaucoup de faveur par le clergé et les fidèles. Un autre Flamand, Cyprien de Rore, succéda à Willaert. Quand celui-ci donna sa démission, un Italien de grand talent, Giovanni Croce, assuma la direction de la maîtrise. Plusieurs de ses compositions, notamment " O sacrum convivium ", d'une transparence toute franciscaine, sont restées au répertoire de St-Marc jusqu'à nos jours.

Deux musiciens de génie allaient donner une impulsion nouvelle aussi bien à la polyphonie sacrée qu'à la musique instrumentale. L'aîné, Andrea Gabrieli, né à Venise vers 1610 et mort en 1686, avait été un disciple de Willaert. Son neveu Giovanni (1557-1612) fut l'élève de son oncle; d'abord chantre à la maîtrise de St-Marc, il fut envoyé par Andrea à Munich pour bénéficier de l'enseignement de l'illustre Roland de Lassus. Après la mort d'Andrea il fut appelé aux orgues de St-Marc. Son génie est encore plus éclatant que celui de son parent. L'excellent dictionnaire de Grove : " Of music and musicians ", qualifie son œuvre de *breathtaking* (qui coupe le souffle) et le musicologue Ch. Nef affirme qu'on ne saurait trop insister sur la magnificence et l'étonnante nouveauté des compositions dues à ces deux maîtres vénitiens. Rien dans la musique moderne, dit-il encore, ne saurait leur être comparé. C'est égale-

ment l'avis d'un musicologue plus ancien dont les travaux ont fait autorité, J. Combarieu, et du musicologue allemand H. J. Moser. « Ce sont des chefs-d'œuvre comparables à ceux des meilleurs maîtres du 18e et du 19e siècles », écrit J. Combarieu. Malheureusement ces chefs-d'œuvre admirables sont tombés dans un injuste oubli. Si on peut les entendre — rarement d'ailleurs — à la cathédrale de St-Étienne à Vienne et exceptionnellement en Allemagne, ils sont pratiquement inconnus en France. Plus d'un musicologue ne les a jamais entendus et a donc tendance à en sous-estimer l'importance et à en méconnaître la grandeur. Les motets (religieux) d'Andrea Gabrieli pour chœurs à huit, douze et seize parties sont de véritables marées de sons, où les vagues de tonalités profondes alternent avec le déferlement de sonorités limpides. Ils sont l'âme sonore du sanctuaire vénitien. Des ensembles instrumentaux confiés aux violons à bras, d'autres écrits pour violes de gambe, d'autres encore confiés aux cornets et aux trombones donnent une ampleur éclatante aux chœurs. Dans les " Concerti ecclesiastici " de 1585, l'orchestre a, pour la première fois, conquis l'autonomie. Giovanni Gabrieli réalise l'équilibre entre les voix et les instruments. Dans les " Symphoniae sacrae " écrites pour dix-neuf voix, les chœurs sont d'un bout à l'autre accompagnés par l'orchestre. Le mot symphonie désignait à cette époque et en Italie l'union des voix et des instruments. Giovanni Gabrieli, plus encore que son oncle, est un précurseur. Son art est, en effet, fondé sur des principes qui se sont imposés au 17e siècle avec Monteverdi et qui sont le fondement même de la musique, qu'elle soit religieuse ou profane : le naturel, la sincérité, un langage coloré et expressif, l'intensité du sentiment. G. Gabrieli n'a pas besoin d'une orchestration tonitruante pour toucher le cœur et obtenir des effets grandioses. La première des symphonies sacrées ne comprend que deux violons, deux cornets et quatre trombones. Tandis que cent cinquante ans plus tard, Gluck décrétera que la musique devra être subordonnée à la poésie, G. Gabrieli imprègne de musique les paroles du texte, qu'elle transfigure en magnifiant les mots grâce à l'alliance des chœurs et de l'orchestre.

Dans le domaine de la musique profane, Giovanni Gabrieli fait également office de précurseur. Les œuvres écrites pour instruments seuls se distinguent par un style plus « moderne », encore que les symphonies sacrées, notamment la fameuse sonate " Pian e forte " où deux groupes d'instruments opposent leurs timbres, d'une part les violes à bras, violes de gambe et basses, d'autre part les cornets et les tambours. La sonate (le mot vient du verbe sonner) pour trois violons, écrite en 1597 (date mémorable et plus digne d'être retenue que si elle désignait l'année d'une bataille), est encore plus révolutionnaire par la façon de traiter les violons où point déjà la notion

de virtuosité instrumentale, qui ne s'imposera que beaucoup plus tard avec Corelli. Giovanni Gabrieli a incontestablement joué un rôle capital dans l'évolution des formes musicales.

Le plus illustre élève du maître vénitien a été Heinrich Schütz, le prédécesseur de Bach et de Haendel. Sur son lit de mort, Gabrieli lui fit envoyer par son confesseur une bague précieuse. Dans le style un peu naïf et ampoulé du début du 17e siècle, Schütz a rendu hommage à son maître vénitien par ces mots : « Si la Muse de la musique avait cherché un époux, celui-ci seul aurait pu prétendre à cet honneur. » Son admiration s'exprime encore et avec plus de simplicité dans l'exclamation : « Giovanni Gabrieli, quel homme, grands dieux » (1)!

b) *La musique religieuse à Rome : Palestrina — Victoria.*

Deux grands maîtres du 16e siècle qui furent essentiellement des compositeurs de musique religieuse peuvent être confrontés, bien que l'un, Palestrina, soit italien, l'autre, Victoria, espagnol.

Car on a dit de celui-ci (André Coeuroy notamment) qu'il est le plus fameux représentant hispanique du style de Palestrina. Ce Castillan, né à Avila, la ville de sainte Thérèse, en 1535 et mort à Madrid en 1611, a reçu sa formation musicale à Rome où il fut maître de chapelle pendant quarante ans. Il a donc été le contemporain de Palestrina qui est son aîné de dix ans (1525-1594) et qui fut peut-être un de ses maîtres.

Palestrina et Victoria sont deux sommets, isolés par leur altitude même, des musiciens de leur époque. Isolés, ils le sont encore par leur inspiration essentiellement religieuse et par leur art, dépouillé, ascétique et tourné vers le passé, tandis que celui de Lassus est tourné vers l'avenir; ils parlent la langue de l'âme, qui s'exprime par la rigueur, la netteté et la splendeur du style polyphonique. Ni Palestrina, ni Victoria n'ont créé de nouvelles formes. C'est l'âme d'un croyant du Moyen Age et l'âme d'une collectivité dont la foi a bâti les cathédrales qui s'exprime dans l'œuvre de Palestrina et dans celle de Victoria : musique de l'infini, musique de l'universel, synonyme de catholique. Richard Wagner qui admirait Palestrina, a dit de sa musique qu'elle est intemporelle et immatérielle (*Zeitlos und raumlos*) et de ce fait, révélation spirituelle (*geistige Offenbarung*). Son mode d'expression préféré est la polyphonie vocale *a capella*, son œuvre la plus célèbre la messe du pape Marcel (1555). Mais la plus belle de ses quatre-vingt-treize messes est celle de l'Assomption : " Assumpta est Maria ". Il fut nommé *maestro compositore* de la

(1) Cf. H. J. Moser : " Musikgeschichte ", *op. cit.*, p. 150.

chapelle pontificale. Récompense bien méritée : il avait, en effet, restauré la messe chantée dans sa pureté originelle; d'où ce retour au passé, à l'écriture du Moyen Age dépourvue d'ornements et sans le moindre accompagnement instrumental. Grâce à lui la messe était redevenue la célébration d'un mystère sacré dont aucun élément profane ne venait plus ternir l'austérité un peu compassée. (Ce retour à la simplicité et au dépouillement avait été une des préoccupations du Concile de Trente, qui avait jeté l'interdit sur les messes qui utilisaient des thèmes populaires ou accordaient trop d'importance aux instruments.)

Son œuvre est très importante; elle comprend des hymnes, des psaumes, des magnificats, les admirables " Lamentations de Jérémie " et sept livres de motets. Le plus célèbre de ces motets, " Sicut servus ", est une véritable effusion lyrique; le motet se prête mieux au lyrisme que la messe, dont les paroles sont immuables et peu propices à l'épanchement individuel. Le motet " Super flumina Babylonis " est une poignante lamentation. A chaque phrase du texte correspond un thème musical. Un des motets les plus pathétiques, qui commence par ces mots : *Surge, illuminare,* fait surgir à l'appel de l'impératif *Surge* les puissantes vagues montantes de la polyphonie.

Le madrigal étant à la mode au 16e siècle, Palestrina a aussi écrit des madrigaux, mais ils n'ajoutent rien à sa gloire. Il les a reniés plus tard; dans une dédicace au pape il confessait humblement qu'il était « peiné » et « rouge de confusion » (*erubesco et doleo*) de les avoir écrits. Ce repentir tardif ne l'empêche pas de les faire réimprimer et d'en écrire d'autres. Cependant ses chants spirituels d'après le cantique des cantiques peuvent être considérés comme de véritables madrigaux galants, dont l'inspiration s'alimente à une flamme plus terrestre que spirituelle. Le maître dont les messes et les motets transportent l'auditeur sur le plan de la vision béatifique, de l'apaisement et de l'extase purificatrice, était en proie à une passion très peu mystique à laquelle de pareils termes ne conviennent nullement; il venait de se remarier et quelques-uns de ces cantiques dits spirituels, auxquels le " Cantique des cantiques " a servi de source d'inspiration, exaltent l'amour profane. Bien que laïc, marié et père de famille, il avait été nommé chantre du chœur de la chapelle Sixtine par le pape Jules III. Mais son successeur, l'austère pape Paul IV, annula cette nomination; il fallait, en effet, avoir été ordonné prêtre pour exercer de telles fonctions. Muté à St-Jean de Latran, Palestrina y composa les fameuses " Improprie " qui sont la propriété exclusive de la papauté et qu'on ne peut entendre que le vendredi saint.

Palestrina est le plus illustre représentant de l'École romaine;

tout le monde connaît son nom, mais personne, en dehors des rares privilégiés admis à la chapelle Sixtine pendant la semaine sainte, n'a jamais entendu une de ses grandes œuvres. On a souvent comparé la musique de Palestrina à la peinture de Raphaël : même quiétude, même équilibre chez les deux artistes, même maîtrise calme et sûre de soi, même âme sereine et limpide, même esprit d'ordre et de synthèse, même puissance de travail. L'ordre matériel qui régit la composition chez le peintre et chez le musicien est synonyme d'ordre moral et de certitude.

Victoria dépasse le style de Palestrina par une ferveur dans l'ascèse qui l'apparente à sa compatriote sainte Thérèse. Mêmes élans mystiques exacerbés, même contrition dans la communion avec le divin, même ardeur contenue. Ses messes, motets, hymnes, litanies, passions sont dédiés à Dieu, sans qu'il ait besoin d'écrire la dédicace, comme le fit ingénument trois cents ans plus tard Bruckner, dédiant à Dieu sa 10e Symphonie. Tout ce qui est charnel ou profane a été dépouillé pour offrir à Dieu un cœur pur de tout alliage terrestre. Son chef-d'œuvre est une messe de Requiem, qui, si on en croit A. Coeuroy, dépasse tout ce qu'a pu écrire Palestrina. Entre cette musique d'une si haute inspiration religieuse, où l'exaltation se retrempe aux sources mêmes du mysticisme, et l'art visionnaire et ascétique du Greco, son contemporain, dans " l'Enterrement du comte d'Orgaz ", par exemple, il y a d'indéniables affinités.

3 LE 17e SIÈCLE : LA SUPRÉMATIE ITALIENNE

1) LE RETOUR A LA MONODIE : DU MADRIGAL A L'OPÉRA ITALIEN "L'ORFEO" DE MONTEVERDI

Le 16e siècle finissant avait été l'âge d'or de la polyphonie avec Lassus, Victoria et Palestrina. Le 17e siècle sera celui de la monodie accompagnée et de l'harmonie (qui est la science des accords). A l'art collectif et souvent anonyme des 15e et 16e siècles, dont la plus haute incarnation avait été le chant choral, à la chanson française et au madrigal polyphonique va succéder la monodie, c'est-à-dire la mélodie interprétée par une seule voix qui exprime les aspirations individualistes de l'homme de la Renaissance. L'engouement du 16e siècle pour le luth a favorisé l'avènement de la monodie : car les luthistes qui jouaient sur leur instrument des transcriptions de chansons et de madrigaux en vogue, ne pouvaient interpréter les rondes et les blanches qu'en les arpégeant, en les groupant en accords. L'accompagnement de la monodie vocale, de la voix du chanteur, ne sera plus l'apanage de deux ou de trois autres voix; il passera aux instruments qui joueront des accords. Du contrepoint on s'achemine vers l'harmonie. Le chant confié au chanteur unique, ou soliste, consacrera la prédominance de la voix supérieure. Au 15e siècle, les maîtres de ce qu'on appelle parfois la première école franco-flamande, Dufay et Binchois, témoignaient souvent d'une prédilection marquée pour la voix supérieure dont la ligne mélodique était plus chantante que celle des autres voix; mais celles-ci ne faisaient nullement office d'accompagnement, chacune d'elles gardait au contraire son propre caractère mélodique.

La chanson populaire italienne de la première moitié du 16e siècle,

la villanelle et la *frottola*, continuent à être polyphoniques. Le madrigal qui dérive de la *frottola* et que les maîtres franco-flamands, de Willaert à Christian de Rore et à Lassus, enrichissent de leur apport personnel, reste également polyphonique. Quand il y a accompagnement, il est confié au luth, à la lyre ou à l'épinette. A la fin du 16e siècle, le madrigal a définitivement évincé la chanson française. De forme très libre, il se prête à toutes les expériences, à toutes les audaces. Cyprien de Rore y avait introduit le chromatisme dès 1550. Marenzio (1533-1599), qui mourra d'amour pour la nièce d'un cardinal — tandis que Tristan ne meurt que sur la scène d'un théâtre lyrique — maniait le chromatisme avec une telle audace qu'il peut être considéré comme un précurseur; les Italiens l'appelaient *il piu dolce cigno* (le plus doux des cygnes). Le prince Gesualdo de Venosa renchérit sur Marenzio; la dissonance est son mode d'expression préféré; son âme tumultueuse et passionnée y trouve un exutoire adéquat; irascible et vindicatif, il avait poignardé sa femme dans un accès de jalousie. En 1594 Vecchi avait fait dialoguer des chœurs dans sa comédie chantée " L'Antiparnasse ", dont le style est celui d'un madrigal amplifié. C'était la première tentative de joindre une action au chant. A la même époque une pastorale dramatique, " L'Aminta " du Tasse avait été représentée à Florence. Le célèbre poète, grand amateur de musique, avait fait appel à la collaboration du musicien Cavalieri, partisan du *stilo recitativo*, du récitatif. Réfractaire au contrepoint, il contribua à faire admettre la monodie aux Italiens; ce n'était pas difficile, puisque les Italiens ont toujours eu un goût très vif pour le chant d'un soliste, pour le bel canto. Quelques années plus tard une autre pastorale, le " Berger fidèle " de Guarini, fut représentée à Mantoue, lieu de naissance de Monteverdi, qui avait une trentaine d'années à cette époque. Ces pastorales étaient de luxueux spectacles, des intermèdes plutôt que des pièces. Certes, il y avait eu des représentations théâtrales en Italie et en France bien avant la Renaissance; mais elles n'étaient qu'une sorte d'excroissance et d'amplification de la liturgie. Étant chantées en latin elles se limitaient forcément à un public restreint.

Quant aux miracles et aux mystères du Moyen Age, la musique n'y était représentée que parcimonieusement. En Italie les *sacre rappresentazioni* (les spectacles sacrés) étaient des mimodrames chantés et accompagnés de danses lentes et d'intermèdes instrumentaux. Mais dès le 15e siècle, le sentiment religieux est moins vivace; l'aristocratie marchande, la bourgeoisie cossue des villes d'Italie (Rome, Florence, Sienne, Venise en particulier) et du nord de la France, enrichie par de fructueux échanges commerciaux, s'émancipe et prend conscience de son importance dans la cité. Au 16e siècle l'emprise de l'Église se relâche encore davantage; affaiblie par le

schisme luthérien, il lui faut d'abord battre sa coulpe et organiser la contre-réforme. Les grandes compositions religieuses, messes chantées, magnificats, motets, psaumes et hymnes continuent assurément à déployer leurs fastes polyphoniques et à édifier les fidèles, mais la société de la Renaissance, avide de s'approprier l'héritage de l'antiquité gréco-latine et de vivre selon les préceptes des poètes hédonistes latins : *Carpe diem* (goûte les plaisirs du jour), délaisse la musique sacrée au profit de la chanson française et italienne d'abord, du madrigal ensuite. Avec Marenzio, Vecchi et Venosa le madrigal avait pris une tournure confidentielle, passionnée, souvent inquiète et tourmentée; il est une effusion lyrique et dramatique qui va droit au cœur de l'auditeur.

A la fin du 16e siècle, un cénacle d'humanistes et de musiciens florentins, qui se réunissaient au *palazzo* Bardi, s'efforçait de restaurer la musique du drame antique, dont il se faisait d'ailleurs une idée erronée. Le poète Rinuccini et le musicien Peri s'ingénièrent à créer un nouveau style, qualifié de représentatif, en composant une " Euridice " qui fut représentée à Florence en 1600 au cours des cérémonies du mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis. Ils crurent avoir ressuscité le drame antique grâce à l'union de la poésie et de la musique, tandis qu'ils venaient, en réalité, d'insuffler la vie à l'ancêtre du drame musical (*dramma in musica*). Ce fut donc une erreur féconde. L'élément principal de ce nouveau style, qualifié de représentatif, était l'importance attribuée à la déclamation, au récitatif, que Cavalieri, le collaborateur du Tasse, appelait de ses vœux depuis plusieurs années. Grâce à un homme de génie, Claudio Monteverdi, le chef-d'œuvre du drame lyrique, " L'Orfeo ", n'allait pas tarder à succéder à l'ébauche encore rudimentaire qu'était " L'Euridice " de Peri.

Le récitatif, pièce maîtresse du *dramma in musica*, est une monodie prenant appui sur la basse chiffrée, qui est une autre invention de la Renaissance : La basse est la seule note inscrite au bas de la portée; elle est la base de l'accompagnement, donc de l'accord et les chiffres qui la surmontent indiquent les intervalles (de tierce, de quinte, de quarte, etc.) auxquels l'instrumentiste ou le claveciniste doivent avoir recours. La monodie, en l'espèce la mélodie, consacre le règne du chanteur, du soliste, qui est souvent un virtuose, un *Helden-tenor*, comme disent les Allemands. La suprématie du « bel canto » coïncide avec l'avènement du drame lyrique italien. L'engouement pour le bel canto et pour le chanteur qui le personnifie, ainsi que le culte de la prima donna, datent du début du 16e siècle et resteront vivaces tant qu'il existera un théâtre lyrique. Or, un certain nombre d'auteurs de drames musicaux de la Renaissance étaient précisément des chanteurs, Caccini, Peri, par exemple, et par conséquent enclins à réserver

un rôle prépondérant au chanteur soliste. Ce retour à la monodie succédant au rayonnement séculaire de la polyphonie n'en était pas moins un appauvrissement. Il faudra attendre les chefs-d'œuvre de Bach, de Haendel, de Haydn, de Mozart, de la vieillesse de Verdi, " La Tétralogie ", " Tristan " et " Les Maîtres Chanteurs " pour retrouver, grâce à la fusion des voix et de la symphonie, la somptuosité, la variété et l'éclat, dont des siècles de polyphonie avaient enrichi la musique et qui étaient dus à des hommes de génie comme Josquin des Prés, Roland de Lassus, les Gabrieli, Palestrina et Victoria.

Claudio Monteverdi (1567-1643).

Monteverdi s'était fait connaître par plusieurs livres de madrigaux débordant d'un lyrisme très personnel que des élans passionnés, mêlés d'inquiétude et d'angoisse rendaient pathétique et souvent bouleversant. Les madrigaux de 1605, d'une grande intensité dramatique, recélaient en germe le style de " L'Orfeo " qui fut représenté à Mantoue en 1607. C'est une des œuvres capitales de l'histoire de la musique. L'unité de style de ce chef-d'œuvre est due à la profondeur du sentiment, au naturel de la déclamation et à la vérité des situations. L'art de Monteverdi est fait de simplicité et de hardiesse; le musicien passe sans transition d'un ton à l'autre, faisant fi des règles si elles lui interdisent d'être naturel et vrai. Ce faisant, il anticipe sur l'évolution de l'écriture musicale; son style annonce Wagner, Debussy, les contemporains. Le récitatif forme la trame de l'action; il alterne avec les airs, il est tantôt uni, quasi linéaire, tantôt revêtu d'ornements. Poésie et musique s'interpénètrent. Mais les paroles doivent demeurer intelligibles, la musique doit s'adapter à l'inflexion de la voix. Monteverdi a le sens du coloris orchestral, ce qui est une grande nouveauté à cette époque. Ce sont les timbres des instruments qui différencient les personnages : initiative féconde dont se souviendront Berlioz et les cinq Russes. Les duos et les trios sont clairsemés, tandis que les chœurs commentent l'action ou en tirent un enseignement moral. C'est par le biais des chœurs que Monteverdi rejoint le drame antique que ses contemporains connaissaient mal. L'orchestre de " L'Orfeo " comprend trente-six instruments; c'est beaucoup pour l'époque. Le récitatif est accompagné par un clavecin ou l'orgue, qui permettent de faire entendre l'harmonie par accords. Les violes accompagnent en général les airs. Une « symphonie » (= ouverture) de quatre trombones prélude lugubrement à la descente d'Orfeo aux enfers. Le drame se termine par une " ascension " profane : Apollon emmène le chantre de l'amour à l'Olympe. Cette scène à grand spectacle allait faire école

dans l'histoire de l'opéra. Alors que l' " Euridice " de Peri était passablement monotone, " L'Orfeo " est d'une grande variété : intermèdes, « symphonies », chœurs et airs alternent avec le récitatif.

Né à Crémone en 1567, entré au service du duc de Mantoue (en 1587) qui l'emmena en Hongrie et en Flandres, où il se familiarisa avec l'art de Claude le Jeune, Monteverdi quitta cette résidence ducale six ans après le triomphe de " L'Orfeo " pour occuper la maîtrise de la chapelle de St-Marc à Venise. Il s'y consacra à la composition d'œuvres religieuses, magnificats, motets, psaumes, hymnes, d'une messe et de vêpres de la Vierge écrites en un style polyphonique digne des illustres maîtres qui l'avaient précédé dans cet antique sanctuaire et proche du langage de Palestrina.

Son génie se meut à l'aise dans la musique religieuse et la musique profane.

En 1641 et 42 il écrit deux œuvres importantes : " Le Retour d'Ulysse dans sa patrie " et le " Couronnement de Poppée ", deuxième drame lyrique dans lequel l'auteur, âgé de soixante-quatorze ans, renouvelle son style, comme Verdi le fera à quatre-vingts ans avec " Falstaff ". Attentif au goût populaire, Monteverdi agrémente son deuxième opéra de scènes comiques et donne plus d'ampleur aux duos qu'aux « symphonies » et aux ensembles. Lorsqu'il mourut deux ans plus tard (1643), Venise prit le deuil et pleura un des plus grands musiciens de tous les temps. Il avait été en effet le créateur de l'opéra florentin avec « L'Orfeo " et celui de l'opéra vénitien avec le " Couronnement de Poppée ". Ses drames lyriques, ses madrigaux, d'une hardiesse d'écriture inouïe, allaient exercer une influence décisive sur tous les musiciens, de Rameau aux modernes.

2) LES NOUVELLES FORMES MUSICALES : L'ORATORIO CAVALIERI - CARISSIMI - STRADELLA

Pour quelques musicologues, impressionnés par les millésimes, l'an 1600 est la date de naissance de l'opéra avec l' " Euridice " de Péri. Ce n'est pourtant qu'un embryon d'opéra, qui n'a pas survécu au triomphe de " L'Orfeo " de Monteverdi, qui date de 1607.

Le millésime 1600 est par contre la date exacte d'un autre genre, l'oratorio, qui est un drame lyrique religieux. Cavalieri, qui avait aidé le Tasse en 1590 à mettre sa pastorale " Aminta " en musique, fit représenter à l'Oratoire de St-Philippe-de-Neri à Rome une " Rappresentazione di anima e di corpo ". Le récitatif est fortement influencé par l'usage qu'en avait fait Peri dans son " Euridice ", qui avait été montée la même année à Flo-

rence. Il est aussi uniforme que celui de Peri et les airs qui l'égaient quelque peu ne parviennent pas à animer la trame trop abstraite de cette pièce, qui est plutôt un mystère qu'un drame. Cavalieri, musicien de grande classe, avait toutefois fait la démonstration que le style du drame lyrique n'était pas déplacé dans une composition de caractère religieux. L'oratorio en latin atteindra son apogée avec Carissimi (1605-1674), maître de chapelle à Rome, et le Napolitain Stradella. Le récitatif de Carissimi, expressif et dramatique, s'orne de traits décoratifs ou descriptifs justifiés par le texte qu'ils illustrent et dont J.-S. Bach fera un ample usage dans les Cantates et les Passions, dans le récitatif de la basse, par exemple, de la " Passion selon saint Mathieu " (n° 65), où le dessin en doubles croches des flûtes surmonte les intervalles diatoniques et chromatiques confiés à la voix. Dans le " Couronnement de Poppée ", Monteverdi avait amalgamé le récitatif et l'arioso; son style s'était assoupli en s'agrégeant la chanson populaire et en excluant les chœurs. D'abord féerique et légendaire, son art avait abordé aux rives du réalisme. Proche du langage de Monteverdi par sa puissance expressive, Carissimi avait résisté à la tentation du réalisme, synonyme de liberté en rétablissant des formes anciennes comme les chœurs. Récitatifs poignants, airs d'une pureté et d'une envolée mélodique splendides, chœurs participant avec ardeur au déroulement de l'histoire sacrée, c'est ainsi qu'on peut définir l'oratorio de ce grand maître dont l'influence sur ses contemporains et ses élèves Alessandro Scarlatti et Marc-Antoine Charpentier, fut extrêmement féconde. Il a écrit quinze oratorios, des messes, des motets et un célèbre " Miserere ". Un musicologue réputé qualifie l'art de Carissimi de baroque; or, en français baroque signifie biscornu, étrange; par extension l'art baroque est une forme d'art contestable, péchant par un excès d'ornements. Ce sont les Allemands qui sont responsables de ce qualificatif, qu'ils appliquent en architecture à ce que nous appelons le style jésuite. Mais le *Barok* allemand est à l'origine d'une magnifique floraison de très belles églises qui parsèment la Bavière et le Wurtemberg — Weingarten, Zwiefalten, Birnau, Ottobeuren, l'église de la Wies, pour ne citer que les principales — dont notre pays n'a pas l'équivalent. Le tort qu'ont les Allemands, c'est d'englober dans le prétendu *Barok* toute la musique qui va de 1600 à 1750, y compris celle de Bach et de Haendel, ce qui est non seulement abusif mais choquant (« baroque » au sens français).

L'oratorio de Carissimi n'est pas surchargé d'ornements, pas plus que celui de Stradella, le jeune et génial Napolitain (1645-1681) qui l'a porté à la perfection. Dans ses oratorios, dont le chef-d'œuvre est le " Saint Jean-Baptiste ", le juvénile auteur, qui était

une nature ardente et passionnée, a trouvé les accents les plus émouvants pour évoquer les égarements d'Hérode et de Salomé.

" Du sang, de la volupté, de la mort ", ce titre d'un livre de Maurice Barrès conviendrait exactement à Stradella, héros et victime d'un drame d'amour qui s'insérerait très bien dans une de ces intrigues de cape et d'épée si fréquentes au temps de la Renaissance. A Venise le jeune homme séduisit la maîtresse d'un gentilhomme à laquelle il donnait des leçons de chant. Les deux amants allèrent se cacher à Rome. Assailli à coups d'épée par des sbires stipendiés par le protecteur vénitien de la belle, Stradella réussit à s'en dépêtrer. Réfugié à Turin, il fut grièvement blessé de plusieurs coups de poignard et laissé pour mort. Mais il se rétablit, épousa son amie et le couple gagna Gênes, où il se crut à l'abri. Mais les sicaires retrouvèrent sa trace et l'assassinèrent. Mort à trente-six ans, ce musicien de génie, d'une étonnante fécondité, laissait une œuvre extrêmement abondante : oratorios, opéras, motets, sonates et une quantité de compositions vocales. Les opéras pèchent par une surabondance d'ornements et une exubérance mélodique dégénérant en vocalises, dans lesquelles Stradella s'enivre de sa propre virtuosité. Mais les qualités dramatiques manifestes dans ses oratorios s'accentuent dans les opéras. D'autres s'y révèlent : la faculté d'individualiser les personnages, d'exprimer musicalement les caractères.

La cantate — la suite — la toccata — le concerto.

La *cantate* est une pièce qui traite un sujet galant ou mythologique. Comme son nom l'indique (*cantare* = chanter) elle est écrite pour une ou plusieurs voix qui alternent avec des récitatifs et des chœurs. Luigi Rossi (1598-1653) est le principal représentant de ce genre que cultivèrent de nombreux musiciens; les cantates de Bach, qui sont en majorité des cantates d'église, ont relégué dans l'ombre celles de ses prédécesseurs. La cantate profane est une sorte de madrigal pour le théâtre, un opéra en miniature. Le " Combatimento di Tancredi et di Clorinda " de Monteverdi est plus proche de la cantate que du madrigal. C'est une « cantate de salon », un opéra de salon plutôt qui fait alterner la polyphonie avec le récitatif dramatique; cette œuvre est une réminiscence du voyage que Monteverdi avait fait en Hongrie avec le duc de Mantoue. Les opéras de Luigi Rossi, qui enchantaient Mazarin, sont en réalité des cantates plus développées et plus étoffées que celles de ses contemporains.

Dans l'évolution de la musique instrumentale, la danse a joué un grand rôle. La *suite* était d'abord une succession de danses, dont les différents épisodes étaient l'allemande, la courante, la gigue, la pavane, la sarabande, la chaconne, etc. Ils se différenciaient entre eux

par le rythme tantôt lent (sarabande, chaconne), tantôt vif (courante, allemande). L'ensemble était souvent précédé d'un prélude, sorte d'invitation à la « valse » (l'allemande à trois temps; c'est l'ancêtre de la valse). Quand les diverses composantes de la suite ne furent plus rattachées à la danse, elle prit le nom de *sonate,* dans laquelle un mouvement vif succède à un mouvement lent. La sonate de Giovanni Gabrieli écrite en 1597 pour trois violes avec basse facultative est la première sonate pour plusieurs instruments de l'histoire de la musique (voir chapitre précédent : La musique instrumentale à Venise). Le mot sonate vient du verbe *sonare* (= sonner). La sonate d'église (*sonate da chiesa*) pour orgue a précédé la *sonate da camera* (de chambre). C'est également à Giovanni Gabrieli que sont dues les premières sonates d'orgue.

La *toccata* (*toccare* = toucher) est un morceau qu'on interprète en « touchant » un clavier (épinette, clavicorde, clavecin, orgue). Ce sont les Vénitiens qui ont été les plus grands inventeurs de formes nouvelles dès le 16e siècle : le *ricercare,* dont il a été question au chapitre précédent, la sonate, la fantaisie qui est une variante du *ricercare,* la toccata et le prélude. Andrea Gabrieli, son neveu Giovanni, l'organiste et compositeur Claudio Merulo, ont perfectionné le prélude, qui était d'abord un simple guide-chant, en l'ornant d'une efflorescence de figures mélodiques.

Quant à la toccata, Andrea Gabrieli y introduit l'opposition de développements fugués et d'enchaînements harmoniques. Merulo publie en 1598 deux livres de toccate pour clavier écrits en modes anciens.

Le *concerto* (*concertare* = lutter, rivaliser) est un dialogue entre un petit groupe d'instruments ou un soliste et l'ensemble orchestral, qu'on appelle en Italie le *ripieno.* Stradella et Alessandro Scarlatti sont les premiers qui aient écrit pour la forme concerto.

3) LES GRANDS ORGANISTES DU 17e SIÈCLE

Frescobaldi (1583-1646) fut un des plus grands organistes du 17e siècle; il introduisit le chromatisme dans la musique d'orgue. Sa toccata " Di durezze " se relie directement, selon Ch. Nef, à la fantaisie chromatique et fugue de J.-S. Bach, qui admirait tout particulièrement les *fiori musicali* du grand organiste italien.

Les organistes allemands du 17e siècle eurent à leur disposition un instrument très perfectionné, aux ressources extrêmement variées. " La Tabulatura nova " de Samuel Scheidt (1587-1654) est l'œuvre capitale de ce précurseur des grands organistes du 17e siècle; elle comprend des toccate, des variations sur des chorals,

des fantaisies, des *ricercare*, dont l'écriture amalgame les styles anglais et italiens. Froberger (1616-1667) a été l'élève de Frescobaldi à Rome. Puis il fut organiste à Vienne. Comme Paumann au siècle précédent, il se fit entendre dans les principales villes d'Europe. Dans son style poétique se fondent les apports italiens et français. Pachelbel (1653-1706), Allemand du Sud, s'est assimilé le style de Frescobaldi et l'écriture de Froberger. C'est dans ce style qu'il a écrit plusieurs séries de versets de magnificat; celle qui date des dernières années de sa vie, est considérée comme son chef-d'œuvre. Dietrich Buxtehude (1637-1707), organiste de l'église de la Vierge à Lubeck, fut le plus grand organiste avant J.-S. Bach. Ses fonctions l'obligeaient à organiser aux approches des fêtes de Noël et de Pâques des concerts du soir (*Abendmusiken*) qui acquirent rapidement une grande notoriété. Les œuvres qu'on y entendait étaient des cantates d'église, empreintes d'un lyrisme fougueux, qui révélait une sensibilité frémissante. Son style, subjectif et passionné — ce qui est rare à cette époque — se retrouve aussi dans les formes considérées comme plus austères : la toccata et les quatorze préludes et fugues, animés du même génie tumultueux. En 1702 Haendel avait rendu visite au savant et célèbre maître organiste. Trois ans plus tard Bach fit à pied le parcours Arnstadt-Lübeck pour entendre le grand homme.

Quatre organistes français de cette époque, Jehan Titelouze (1563-1633), le « dernier des polyphonistes » comme on l'a appelé, Nicolas de Grigny (1671-1703), Louis Marchand (1669-1732) et François Couperin (1668-1733) étaient considérés comme des maîtres par leurs contemporains en France et à l'étranger. Rameau et J.-S. Bach ont rendu hommage à Louis Marchand, dont le maître allemand admirait les fugues. Quant à N. de Grigny et à François Couperin, Bach a étudié avec soin l'écriture du premier, basée sur le plain-chant, ainsi que les suites et les concerts royaux de Couperin.

4) Le rayonnement de l'opéra italien et les successeurs de Monteverdi : Cavalli - Cesti - A. Scarlatti

Après la disparition de Monteverdi, le Vénitien Cavalli peut être considéré comme son successeur le plus digne; il fut l'élève préféré de l'auteur de « L'Orfeo " et assurément le plus doué (1602-1677). Il fut également le successeur de Monteverdi à la maîtrise de la chapelle St-Marc. Le " Couronnement de Poppée ", le deuxième chef-d'œuvre du maître florentin, a été le premier opéra éclos sur le territoire de la ville des doges. Désormais et jusqu'à la fin du siècle,

ce sera surtout à Venise que se poursuivra la carrière de plus en plus triomphale de l'opéra italien. Quand le flambeau de l'art des sons passe du maître au disciple, celui-ci trouve à Venise un public fervent qui s'enthousiasme pour l'opéra. Depuis la fondation du théâtre public Cassiano en 1637, plusieurs salles de spectacles étaient venues compléter ce premier théâtre accessible, en raison de la modicité de ses prix, aux gens du peuple, alors que naguère le drame musical était un divertissement réservé aux privilégiés du nom et de la fortune. Plus de trois cents opéras furent montés à Venise dans la deuxième moitié du 16e siècle. Frappé par l'exubérance et la liesse populaires qui se donnaient libre carrière pendant les réjouissances du Carnaval, Cavalli accentue encore le caractère populaire et réaliste du style vénitien de son maître en écrivant ses opéras " Giasone " (1649), " Eritrea " (1652) et " Artemisia " (1656). Selon cette nouvelle esthétique vénitienne, les arias et les duos sont de plus en plus mélodieux; le récitatif s'imprègne de lyrisme et de nombreux airs en parsèment la trame, afin de tenir en haleine l'attention des auditeurs qui sont littéralement enjôlés par la beauté du chant. Les notes qui dépassent la tessiture du soprano sont chantées par des castrats; ils doivent leurs prouesses vocales à la mutilation barbare qui fut pratiquée sur eux pendant un siècle environ. Dans les opéras des vingt dernières années du siècle, l'air proliférera dans des proportions telles que l'opéra finira par ne plus être qu'une succession d'airs, que le récitatif relie entre eux avec plus ou moins d'à-propos. Tout autant que Cavalli, Marc-Antoine Cesti (1623-1669) fut comblé de faveurs et de témoignages d'admiration par les Italiens et les Autrichiens ; les Français étaient plus réservés ; " l'Égiste " de Cavalli avait été représenté à Vienne, l' " Ercole " à Paris.

Cesti avait d'abord été moine franciscain, et élève de Luigi Rossi, puis chantre à la chapelle Sixtine, quoiqu'il eût renoncé à la vie monacale. Rompu au style de la cantate, que Rossi lui avait enseigné, il se spécialise dans l'opéra qui répondait davantage à ses aptitudes. Son opéra le plus célèbre, représenté au mariage du grand-duc de Toscane, est " La Dori ". Menant une vie dissolue, l'ancien franciscain, qui périt assassiné, scandalisa ses compatriotes au point qu'il dut s'expatrier. L'empereur d'Autriche Léopold lui confia la charge de deuxième maître de la chapelle impériale. " Il pomo d'oro " (La pomme d'or) fut monté à Vienne à grand renfort de décors excessivement somptueux et de machines compliquées afin de rehausser l'éclat des fêtes données en l'honneur du mariage de l'empereur Léopold avec l'infante Marguerite d'Espagne en 1666. Déjà l'opéra se disloque en ses éléments constitutifs : un spectacle haut en couleurs, un conte des mille et une nuits, une suite de « ré-

citals » et de défilés qui s'emboîtent tant bien que mal les uns dans les autres. Cesti avait un don mélodique qui le prédisposait à écrire pour les voix. C'est l'ère de l'*aria con da capo* (avec reprises de l'air), du soprano ou du castrat. L'action s'étiole, le chanteur est le point de mire; ce sont ses « entrées » successives que les spectateurs guettent, sans prêter beaucoup d'attention à l'intrigue souvent inconsistante ou ridicule. Une réaction contre de pareils errements se produisit avec le compositeur napolitain Provenzale et surtout avec Alessandro Scarlatti (1659-1725), homme de génie, grâce auquel la musique vénitienne retrouva le rang qu'elle détenait à la fin du siècle précédent : le premier, A. Scarlatti se refusa à flatter le goût douteux des amateurs de bel canto qui avaient ravalé l'opéra vénitien au niveau d'une réjouissance de carnaval. Directeur du conservatoire de San Onofrio à Naples, il forma des élèves rompus au contrepoint et à la polyphonie ainsi qu'au style récitatif et à celui de l'air accompagné. Avec lui l'art du solo de chant atteint son apogée à la fin du 17e siècle et au début du 18e. A cette époque la voix humaine était l'objet de soins et d'un culte que nous avons peine à imaginer. C'est seulement au cours des cent cinquante dernières années que la virtuosité instrumentale s'est substituée aux prouesses du bel canto qui improvisait, au-dessus de la mélodie inscrite sur la portée, roulades, trilles et vocalises, dans lesquels le gosier humain était l'égal d'un instrument perfectionné. Ces fleurons, ces entrelacs, ces fioritures, qui devaient respecter le caractère de la mélodie au-dessus de laquelle ils s'épanouissaient, nous paraissent artificiels et adventices et ce n'est pas sans étonnement que nous écoutons les vocalises de la Reine de la Nuit dans " La Flûte enchantée " de Mozart. Stendhal, qui était connaisseur (en matière de chant), a rendu hommage dans " Naples, Rome et Florence " et dans sa " Vie de Mozart " à l'éminente musicalité des chanteurs italiens du 17e et du 18 siècle.

A. Scarlatti est passé maître dans l'art d'écrire pour les voix; il a donné sa forme définitive à l'air avec da capo en le débarrassant des excroissances qui le défiguraient. Ses intermezzi de caractère comique destinés aux entractes de l'opéra constituent une première approche de l'opéra-comique, tel qu'il se constituera dans le premier tiers du 18e siècle. Ses chefs-d'œuvre sont " Marco Attilio Regulo " et " Mithridate Eupator " (1708), qui a fait une profonde impression sur les Parisiens qui ont pu l'entendre à la salle Gaveau en 1961 grâce à l'heureuse initiative prise par l'orchestre de la Radiodiffusion nationale. On se demande comment ce maître qui est mort à soixante-six ans, a trouvé le temps d'écrire cent quinze opéras, sept cents cantates, deux cents psaumes, vingt messes, quinze oratorios, une " Passion selon saint Jean ", de nombreuses symphonies

et suites d'orchestres, des toccate et fugues pour orgue et quantité de pièces pour clavecin.

5) LA VIE INTELLECTUELLE ET ARTISTIQUE AU 17e SIÈCLE EN ITALIE ET EN FRANCE

La tendance au réalisme qu'on peut déceler dans le " Couronnement de Poppée " de Monteverdi et qui s'accentue avec Cavalli et A. Scarlatti, le mélange du tragique et du comique, du sublime et du bouffon, se retrouvent dans la peinture italienne de la même époque. Dans la " Vocation de saint Matthieu " du Caravage, qu'on peut voir à l'église St-Louis-des-Français à Rome, ce sont les personnages peu recommandables d'un tripot que le saint vient admonester. Le peintre florentin Baldassare Franceschini représente une scène bouffonne, un festin populaire en plein air dans un cadre antiquisant : c'est la farce du curé Arlotto. Tandis que Florence et Venise sont au 17e siècle les foyers les plus ardents de la musique (Rome ne venait qu'en troisième lieu avec les opéras " San Alessio " de Landi et " Il Palazzo d'Atlante " de Luigi Rossi), Rome est le pôle d'attraction des architectes, peintres et sculpteurs. Le Bernin édifie le magnifique portique étayé par de puissantes colonnes doriques, qui semblent enlacer tendrement l'immense place de St-Pierre de Rome. La fameuse église des Jésuites, *il gesu*, salle de fêtes plus que sanctuaire, celle de Ste-Agnès, *piazza* Navona, aux courbes harmonieuses, l'église St-Charles aux quatre fontaines se rattachent au style dit baroque, de même que la sculpture voluptueuse du Bernin. Les historiens de l'Art eux-mêmes, considèrent le terme de « baroque » comme « fâcheux ». Si le style baroque a un équivalent en musique, c'est précisément l'opéra " San Alessio ", avec ses épisodes féeriques, ses apparitions célestes, qui est baroque, au sens d'étrange, comme sont baroques les exhibitions d'histrions dans l'œuvre lyrique de Cesti, ou les acrobaties vocales dans plusieurs opéras de Stradella.

Dans les dernières années de sa vie, le peintre Annibal Carrache stylise le paysage (dans la fuite en Égypte par exemple) comme le feront Poussin et Claude Lorrain. Ces paysages reconstruits par l'esprit seront vrais, d'une vérité équivalente aux spectacles offerts par la nature, puisque tout art est le résultat d'une transposition et d'une synthèse du génie et de l'objet.

Les personnages de la tragédie classique française, ces courtisans à perruques, qui sont censés être Auguste, Cinna, Pompée, Britannicus... sont des créations d'esprits supérieurs; ils paraissent faux et ridicules aux Anglais, aux Allemands. Dans sa dramaturgie

d'Hambourg, Lessing, un des premiers écrivains classiques allemands, a criblé de brocards la tragédie classique française parce qu'il n'en a pas compris l'esprit ni admis les conventions; les personnages de Racine continuent à être représentés parce qu'ils incarnent une sensibilité, une esthétique et une éthique qui sont de tous les temps, tandis que les héros de l'opéra français de Lulli ont sombré dans l'oubli, parce qu'ils devaient leur existence à l'initiative d'un courtisan qui fut certes remarquablement intelligent et doué, mais dont l'ambition se borna à assurer le succès de ses opéras en flattant le goût d'une époque éprise de divertissements fastueux et frivoles; conçues pour distraire et amuser et non pour élever l'âme et meubler l'esprit, les tragédies en musique de Lulli n'ont pas survécu à la monarchie française, à la glorification de laquelle elles étaient destinées.

Dire que le 17e siècle, dans sa seconde moitié du moins, est le siècle de Louis XIV est une lapallissade. C'est à Louis le Grand, plus exactement au style du grand siècle qu'il incarnait, que sont effectivement dues la plupart des initiatives en architecture, en peinrute, en littérature et en musique. L'Académie royale de peinture et de sculpture, qui avait été fondée en 1648, quand Louis XIV était encore enfant, fut placée en 1672 sous l'autorité absolue du peintre Le Brun, comme l'Académie de musique sera soumise à la dictature de Lulli. La musique de Lulli est majestueuse comme l'est l'architecture du temps de Louis XIV — le château de Versailles, le collège des Quatre Nations, la colonnade du Louvre, la façade de l'hôtel des Invalides — comme le sont la peinture de Le Brun et de Rigaud, la sculpture de Coustou et de Coysevox, le style de Bossuet.

Dans les fastueux ballets de cour Louis XIV s'identifie aux dieux de l'Olympe, à Alexandre le Grand. Au ballet de la nuit Louis XIV revêt une tenue d'apparat sur laquelle est brodé l'emblème des pharaons, le Soleil. C'est Lulli, bouffon, paillasse, chanteur, danseur, violoniste et compositeur, qui a eu l'idée de cet hommage au souverain féru de ballets. Ceux-ci étaient consacrés par une vénérable tradition qui remonte au siècle précédent. Le plus célèbre de ces divertissements royaux avait été en 1581 le « Ballet comique de la Reyne » organisé par Catherine de Médicis pour distraire son fils Henri III qui se consumait d'ennui. Une succession de danses avait alterné avec une série de récits déclamés ou chantés. C'était, avant la lettre, une revue à grand spectacle d'un faste inouï qui avait enthousiasmé acteurs, chanteurs et assistants. Le cardinal Mazarin voyait d'un mauvais œil la prolifération des ballets de cour — propices, selon lui, au relâchement des mœurs; aussi avait-il fait appel aux auteurs de drames lyriques italiens, dont la gloire se répandait alors dans toute l'Europe. C'est ainsi que " L'Orfeo "

de Luigi Rossi fut joué à Paris en 1644. Fort bien accueilli non seulement par les musiciens, mais aussi par tous les auditeurs, l'opéra italien ne porta pas ombrage à la vogue des ballets de cour. Mazarin fit une nouvelle tentative pour acclimater l'opéra italien en France en y faisant venir le célèbre compositeur Cavalli. Son " Ercole amante " (Hercule amoureux) fut représenté à l'occasion du mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse d'Autriche en 1662. La beauté des airs, l'ampleur et la sonorité moelleuse de l'orchestre eurent un profond retentissement. Lulli, l'homme à tout faire, avait été prié de composer des ballets qui seraient insérés dans l'opéra du maître italien.

6) LES DÉBUTS DE L'OPÉRA FRANÇAIS : J.-B. LULLI (1632-87)

Jean-Baptiste Lulli avait treize ans quand le chevalier de Guise, séduit par l'aplomb, la rouerie et la jolie voix du gamin, l'emmena de Florence à Paris, où il fut d'abord au service de la Grande Mademoiselle. Ayant appris de son propre chef à jouer de la guitare et du violon, il réussit à se faire admettre dans la « Grande bande du Roy »; peu après il fut autorisé à constituer une nouvelle bande, les vingt-quatre violons du Roy. Doué d'un véritable génie de l'intrigue, supérieur à son génie musical, et ne manquant pas d'esprit, il s'insinua si bien dans la faveur de Louis XIV qu'il prit désormais part aux ballets de cour, fut invité à composer les partitions des comédies-ballets de Molière et reçut en 1661 la charge très enviée de surintendant de la musique royale. Quand Perrin, qui avait obtenu l'autorisation de faire représenter des opéras, eut la malchance d'être emprisonné pour dettes, Lulli profitant de la situation et commettant à l'égard de Molière un véritable abus de confiance, racheta à Perrin le " privilège d'opéra " et se fit donner le droit de créer à Paris une Académie de musique, avec défense faite à tout autre théâtre de « donner des représentations accompagnées de plus de deux airs et de deux instruments ». C'était le monopole du théâtre lyrique au bénéfice exclusif du rusé Florentin (1672). Quand Molière mourut un an plus tard, Lulli installa son Académie au Palais-Royal, d'où la troupe de Molière fut expulsée. Ce privilège exorbitant permit à Lulli, que Boileau traitait de « coquin ténébreux, de cœur bas et de bouffon odieux », de régenter pendant quinze ans le théâtre lyrique en maître absolu et d'écarter tous les musiciens susceptibles de rivaliser avec lui et, éventuellement, de l'éclipser.

Ce saltimbanque, ce pitre qui bondissait comme une sauterelle pour amuser le Roy, avait de réels dons d'acteur et de chorégraphe. Il fut le premier à introduire un menuet dans les ballets et à modifier

le style de l'ouverture qui comportera désormais trois mouvements : grave — vif — grave, tandis que Stefano Landi et après lui Alessandro Scarlatti adoptèrent le plan de l'ouverture dite à l'italienne : allegro-adagio-allegro. L'ouverture aux accents du « grave » était conforme à la majesté du cérémonial de cour du grand siècle. Le Roy et les courtisans faisaient une entrée solennelle et compassée, suivie d'un divertissement dansé qui était écrit en forme de fugue. Puis la cour regagnait ses places avec gravité et componction. L'ouverture à la française s'imposera à l'Europe entière : Telemann, un contemporain de Bach, écrira jusqu'à six cents ouvertures dans le style de Lulli.

Après la mort de Molière, Lulli s'associa avec le poète Quinault. Tenant compte du goût des Français pour le ballet, il s'ingénia à créer un style proprement français en transformant le ballet en comédie-ballet. Tous les éléments de l'opéra se trouvaient d'ailleurs déjà en germe dans le ballet de cour. Dans son " San Alessio ", Landi avait concédé une grande importance aux chœurs. Lulli, qui avait remarqué que Louis XIV aimait les chœurs, les introduisit dans son premier opéra (qualifié de tragédie par lui), " Cadmus et Hermione ", qui reçut un accueil très chaleureux. Les airs de Lulli ont la grâce et l'enjouement de la mélodie italienne, sans pâtir d'excès souvent « baroques » : Airs « de bravoure », vocalises, accrobaties vocales. La mélodie est toutefois enfermée dans les barrières de la cadence parfaite; cette restriction limite l'aire des modulations. Lulli adopte aussi la chanson à couplets des opéras de L. Rossi et de Cavalli. C'est au récitatif qu'il donne tous ses soins. Il est calqué sur la déclamation des acteurs de la tragédie classique; l'orchestre en souligne les passages dramatiques. La trame du récitatif est une sorte de rhétorique lyrique continue, dont les accents trop uniformément pathétiques finissent par lasser l'attention. Les danses sont très nombreuses comme il sied dans un opéra français. Le talent de Lulli, dont la spécialité est le ballet, avait tiré profit de la prédilection des Français pour la danse; de nos jours encore, il n'y a pas de semaine sans soirée de ballets à l'Opéra de Paris. Le ballet avait été le tremplin de l'ascension du jeune Florentin; la danse lulliste sera l'origine de la suite instrumentale qui s'épanouira un siècle durant en de multiples ramifications : bourrée, chaconne, menuet, courante, etc. Haendel et Bach sont, à cet égard, tributaires du surintendant de Louis XIV.

Les opéras de Lulli sont les constructions réfléchies d'une intelligence pratique et d'une volonté ordonnatrice fondées sur un talent musical incontestable. Mais comme l'a dit Romain Rolland, « il y a plus de génie musical dans un bel air de Cavalli que dans Lulli tout entier, mais le génie de Cavalli se gaspille. Lulli a la grande

qualité de notre siècle classique : il sait ordonner; il a le sens de l'ordre et de la composition ». Lulli avait organisé le travail par équipes, en homme d'affaires avisé et ménager de son temps; quelques-uns de ses secrétaires étaient fort bien doués pour la musique, P. Colasse par exemple, Marin-Marais, Desmarets, Lalouette, Gervais, Marc-Antoine Charpentier surtout, dont le talent était supérieur à celui de son employeur. Quelle est dans les tragédies de Lulli la part qui revient à ses remarquables secrétaires? On ne possède aucune certitude à ce sujet. Mais à cette époque et jusqu'au temps de Wagner, beaucoup de musiciens n'hésitaient pas à s'approprier des fragments ou passages d'œuvres d'autrui. Le grand Bach s'est servi de thèmes de Couperin et de Vivaldi, Wagner de motifs de Mendelssohn et de Liszt. Il serait surprenant que l'astucieux Florentin, qui était entièrement dépourvu de scrupules, n'eût pas mis à contribution les talents de ses secrétaires qu'il considérait comme des serviteurs et qu'il rudoyait souvent.

Dans les dix-sept « tragédies en musique » qu'il produira de 1677 à 1686 et dont les plus célèbres sont " Isis ", " Amadis ", " Acis et Galatée " et " Armide ", le chemin du cœur passe par l'intelligence. Lui-même considérait " Roland " (1685) comme son meilleur ouvrage. Dans " Armide " le récitatif est particulièrement bien venu — il traduit toute la gamme des sentiments de la magicienne. Dans sa dernière œuvre : " Acis et Galatée ", Lulli renouvelle le genre de la tragédie lyrique par le retour à la pastorale, aux situations comiques, aux fêtes rustiques. Les airs se fondent dans le récitatif; l'orchestre s'étoffe par l'adjonction de bassons, hautbois, timbales, trompes de chasse et d'un clavecin qui assure la basse continue. Ce baladin, comme l'appelaient les courtisans, a le sens des effets scéniques; ce plébéien parvenu a le goût de la grandeur. Son instrumentation est, toutefois, assez pauvre; l'harmonie est souvent contestable; le même rythme et le même contrepoint expriment la fureur de Roland et le balancement assoupissant de la barque de Charon. Sa musique religieuse, le " Miserere " en particulier, le " Te Deum " et les motets sont d'une très haute tenue. Ce débauché, ce séducteur est capable de prier Dieu en accents inoubliables. Son art est effectivement des plus variés; il va du burlesque, (dans le chœur des trembleurs d'Isis, qui est resté célèbre) au sublime. Le principal reproche qu'on peut faire à ses opéras c'est qu'ils ne sont pas dramatiques et laissent transparaître le « métier », si habile que soit l'auteur. C'est l'absence du tragique dans la tragédie qui est une des rares lacunes de cet esprit si bien meublé et paré de dons si divers. Quel est le bilan d'une existence si bien remplie et tranchée en pleine gloire par un accident stupide? (La blessure qu'il se fait au pied avec son bâton de chef d'orchestre s'envenime; il meurt de la gangrène à cinquante-

cinq ans). Son intolérance, son égoïsme et sa jalousie ont été funestes aux musiciens français ses contemporains, à Charpentier en particulier. Après le succès que celui-ci avait remporté en écrivant en 1673 l'ouverture, les airs et les divertissements du " Malade imaginaire ", le dépit hargneux du dictateur ès musiques l'écarta de la scène lyrique. " Médée ", l'unique opéra de Charpentier, si dramatique et poignant, est une preuve que ce grand maître français avait l'étoffe d'un musicien dramatique, capable de créer un authentique opéra français, qui aurait évincé le genre composite italo-français dans lequel l'Italien naturalisé Français se complaisait. Lulli a fait dévier la musique française en la détournant de ses origines; cette rupture avec un passé glorieux illustré dès le 12e siècle par Pérotin le Grand, puis par Guillaume de Machault, Josquin, Claude le Jeune, a eu des conséquences graves. Les Français du 17e siècle, épris de plaisirs frivoles et de divertissements fastueux mais inconsistants, se sont imaginé que la musique était l'apanage des Italiens; injustes envers des gloires nationales comme Rameau et Couperin au 18e siècle, Berlioz au 19e, ils se sont peu à peu persuadés qu'il n'y avait de musique qu'italienne et plus tard qu'allemande. Il a fallu le renouveau de la musique française après 1870, de César Franck à Messiaen, pour les faire réfléchir et les convertir à une plus juste appréciation du patrimoine musical de la France.

7) DEUX GRANDS MUSICIENS FRANÇAIS : M. DE LA LANDE ET M.-A. CHARPENTIER

En 1689, deux ans après la mort de Lulli, Michel de La Lande (1657-1726) fut nommé surintendant de la musique royale. C'est un des plus grands musiciens français, auteur de quarante motets avec chœurs, écrits de préférence en style fugué, animés d'un puissant souffle et d'une surprenante vigueur dramatique. Pour la première fois la voix dialogue avec les instruments à vent. La polyphonie est souvent combinée avec l'écriture homophone. Le soprano se détache lumineusement sur les quatre parties de ces motets à cinq voix.

Claveciniste, violoniste et organiste, de La Lande tient à Paris quatre orgues différentes. Il enseigne la musique à deux des filles légitimées de Louis XIV. Les maîtres des 17e et 18e siècles n'étaient pas des spécialistes; cet organiste est capable d'écrire des intermèdes, des ballets de cour et le fameux opéra-ballet " Les Éléments ". Une des œuvres maîtresses du nouveau surintendant est la " Musique pour les soupers du Roy " écrite pour plusieurs groupes d'instruments : deux « dessus » de violon et hautbois, deux basses de violon

et basson. Aucune recherche d'effets ni de surprises; c'est « de la musique pure » comme on dirait aujourd'hui.

Marc-Antoine Charpentier (1634-1704) est une des victimes de l'usurpateur florentin. Écarté de la scène lyrique par le tout-puissant favori de Louis XIV il se cantonne presque exclusivement dans la musique religieuse (messes, " Histoires sacrées " qui sont des oratorios en latin, " Leçons des Ténèbres ", psaumes) dans laquelle il fait appel à toutes les ressources du chœur mixte et du double chœur à huit voix (dans la " Messe des Trépassés ") avec lequel il s'était familiarisé à Venise à l'époque de Giovanni Gabrieli. La liberté avec laquelle il manie la polyphonie, l'indépendance qu'il concède aux diverses parties mélodiques se prête à toutes les audaces d'écriture : dissonances non préparées, non résolues, passages déjà polytonaux (appartenant à plusieurs tonalités) que sa biographe Claude Crussard atténue en les qualifiant d'enjambements de tonalités. L'utilisation du chromatisme pour intensifier l'expression, l'emploi judicieux de basses obstinées, la maîtrise dans le recours à la modulation font de M.-A. Charpentier un des grands maîtres français, bien qu'il ait été disciple et admirateur de Carissimi à Rome, de G. Gabrieli à Venise. Son art nourri de la sève, du terroir, fécondé par l'apport italien qu'il avait assimilé de bonne heure, est plus authentiquement français que celui de Lulli qui s'imaginait avoir créé le style français mais qui est resté italien sous l'habit d'apparat à la française.

8) DEUX GRANDS MAITRES ÉTRANGERS : H. PURCELL ET H. SCHUTZ

a) *En Angleterre* : *Henry Purcell* (1652-1695).

L'Angleterre n'était pas restée à l'écart de la transformation des formes musicales et de l'évolution du style au début du 17e siècle. Le madrigal italien y avait été importé vers 1590. Un embryon de théâtre y existait depuis le Moyen Age : le « masque », qui est à l'origine de l'opéra anglais. L'architecture italienne, si peu adaptée au climat brumeux de l'Angleterre, y pénétra en même temps que la musique. L'architecte Jnigo Jones, féru du style de Palladio, se met en devoir de construire sur le sol ingrat de la métropole britannique des demeures fastueuses analogues à celles qu'il avait dessinées durant son séjour à Venise. Il est aussi le maître des plaisirs de la cour de Charles Ier, pour laquelle il monte des spectacles grandioses et féeriques, auxquels les courtisans, quelquefois aussi le roi et la reine, participent avec entrain. Charles Ier paraît dans le " Triom-

phe de l'amour ". Mais ces pastorales, ces saynètes agrémentées de danses, d'airs, de dialogues, étaient fort éloignées du style de l'opéra ou du drame lyrique que beaucoup d'Anglais avaient pu admirer en Italie. Il fallut l'apparition d'un astre de première grandeur dans la deuxième moitié du siècle pour doter l'Angleterre d'un opéra national. Ce fut Henry Purcell (1652-1695), dont les aptitudes musicales furent éclatantes dès son plus jeune âge. A dix-neuf ans il était " compositeur du roi ", à vingt-deux organiste à Westminster. Pour les retours d'exil de Charles II et de Jacques II il composa de très belles cantates inspirées par les circonstances ; ce sont les neuf " Welcome Odes " (Odes de bienvenue); autres musiques de circonstance : le " Coronation anthem " à l'occasion du couronnement de Jacques II, des odes d'anniversaire, " Birthday odes " en l'honneur de la reine Mary. Gœthe a dit que les poésies inspirées par les circonstances (*Gelegenheitsgedichte*) étaient parmi les mieux venues. C'est juste en ce qui concerne les odes de Purcell.

Le théâtre lyrique l'a attiré de bonne heure; des quantités de musiques de scènes attestent cette prédilection. " Didon et Énée ", son premier opéra, est aussi le premier opéra anglais. Amalgame du style de Monteverdi et de celui de Lulli, il est typiquement britannique par sa fantaisie teintée de rêve, son lyrisme primesautier imprégné de mélancolie, le charme étrange de son écriture harmonique. La lamentation de Didon est une des plus belles pages de ce drame lyrique; elle procède peut-être du magnifique lamento de l'opéra " Ariane " de Monteverdi, dont il ne subsiste que cet unique air, qui était sur toutes les lèvres pendant tout le cours du 17e siècle et dont on trouve les linéaments chez Schütz et chez Jean-Christophe Bach, l'oncle de Jean-Sébastien. Le lamento d'Ariane, " Lasciatemi morire ", dans lequel Monteverdi exprime la douleur par de grands intervalles descendants, était qualifié de sublime par les contemporains. L'air de Didon est une passacaille (danse lente) sur basse obstinée d'une envergure inhabituelle. Dans le chœur des sorcières d'une gaieté macabre, dans la danse des furies, ce sont les sortilèges du style italien qui envoûtent l'auditeur, tandis que Lulli est probablement à l'origine de la gavotte de Didon sur basse continue et de la virtuosité avec laquelle Purcell manie les chœurs. Son chef-d'œuvre est " King Arthur ", musique de scène accompagnant les épisodes de la lutte des Bretons contre les Saxons. Purcell a le don mélodique et le sens dramatique qui faisait défaut à Lulli. Son récitatif n'a pas la sécheresse et l'emphase de celui de Lulli; l'orchestre s'émancipe; il ne se contente plus d'accompagner; il interprète parfois l'action, rôle qui ne lui sera imparti que beaucoup plus tard par Gluck, Berlioz et Wagner. Mort à trente-six ans, ce grand musicien n'a pu donner toute sa mesure. Son œuvre est très impor-

tante : cinquante-quatre ouvrages scéniques, vingt-neuf odes, pièces pour clavecin, sonates pour violon, des motets (*anthems*), des hymnes (*services*), le " Te Deum et Jubilate " écrit un an avant sa mort, où des airs de haute virtuosité alternent avec des doubles fugues. Un chromatisme tourmenté, angoissé, caractérise les cantates funèbres. Purcell fut inhumé à l'abbaye de Westminster comme le sera cent ans plus tard environ l'Allemand anglicisé Haendel, qui admirait beaucoup l'auteur de " Didon et Énée ".

b) *En Allemagne* : *H. Schütz* (1585-1671).

A la même époque l'Allemagne était, elle aussi, conquise par la musique italienne; celle de Lulli semble, par contre, l'avoir laissée indifférente. Dans la deuxième moitié du 16e siècle Munich pouvait s'enorgueillir d'héberger le plus grand musicien du siècle en la personne de Roland de Lassus. Au cours du siècle suivant les Italiens y apportent une nouvelle esthétique. Un élève de Frescobaldi et de Carissimi, J. J. Kerl, écrit des opéras italianisants. Un Italien y est maître de chapelle, un autre dirige la musique de « la chambre » ducale. A Vienne Cesti triomphe avec son opéra " La Pomme d'or ", Cavalli avec " Egisto ". D'autres Italiens sont au service de l'empereur Léopold Ier, qui est lui-même musicien-compositeur et qui prend l'initiative de fonder un théâtre lyrique dans sa capitale.

L'Allemagne, ruinée par la guerre de Trente ans, était alors un désert balayé par toutes les influences et ouvert à tous les étrangers, artistes, savants, simples curieux ou aventuriers. Dans son roman " Simplicius Simplicissimus ", Grimmelshausen a tracé un tableau vivant et pittoresque de l'anarchie et du chaos dans lesquels trente ans de guerre avaient plongé un pays qui avait été en plein essor au siècle précédent. Ce siècle néfaste pour le Saint-Empire ne produit que deux musiciens de génie : Heinrich Schütz (1585-1671) et Buxtehude. La musique allemande de grand style ne naît, en effet, qu'au 17e siècle avec Schütz et Buxtehude, tandis que l'éclosion de la littérature allemande classique est encore plus tardive. Le poète Günther fut un précurseur. La destinée tragique de ce jeune homme si bien doué, dont les cantiques spitituels sont l'équivalent des douze chants spirituels de son aîné Schütz et qui mourut de misère en 1723 à l'âge de vingt-huit ans, n'offre qu'un seul terme de comparaison avec le patriarche de la musique de ce même siècle, qui s'éteignit à quatre-vingt-six ans. Les cantiques spirituels du poète et les douze chants spirituels du musicien sont des professions de foi subjectives. Pour ce qui est de Schütz, son aspiration à la rédemption s'alimente à la source purificatrice du piétisme allemand, qui enseigne que l'homme sera sauvé par la foi et la méditation des mys-

tères sacrés et que tout homme est investi d'un sacerdoce s'il est croyant.

Un jour le landgrave Maurice de Hesse, fin lettré, poète et musicien, descendit à l'auberge « Zum Schützen » (Chez l'arbalétrier) à Weissenfels (la taverne existe encore de nos jours). La voix fraîche et juste d'un enfant qui chantait gaiement le charma. C'était le fils du tenancier, Heinrich Schütz. Le landgrave eut beaucoup de mal à obtenir des parents du jeune garçon qu'ils le lui confient pour le faire éduquer au Mauritianum, sorte d'institut supérieur d'éducation, fondé par ce prince ami des Arts. Ses études terminées, le jeune Sagittarius (c'était la forme latinisée de son nom) fut gratifié d'un important viatique destiné à lui permettre de faire un stage de longue durée auprès de l'illustre Giovanni Gabrieli à Venise. Le fruit de ce séjour fut un recueil de madrigaux italiens dédiés à son bienfaiteur, le landgrave. La conception et l'écriture de ces madrigaux témoignent déjà d'une maturité rare chez un musicien de vingt-quatre ans.

En 1729 il fit un deuxième séjour en Italie qui lui permit d'approfondir l'art de Monteverdi qu'il avait déjà rencontré en 1712. Vingt ans plus tard, il écrivit son unique opéra, qui a été perdu (" Daphné "). Son style est une synthèse du génie allemand et de l'art italien. Il manie le chromatisme avec une aisance qui annonce Bach; J. Combarieu cite la progression chromatique sur le mot *Schmerzen* (douleurs); elle sera reprise par J.-S. Bach dans le récitatif de la " Passion selon saint Mathieu " sur les mots : *Weinete bitterlich* (pleura amèrement) [ex. mus. 1] (1), pour ne mentionner que cet unique exemple. L'orchestre du maître saxon a déjà le coloris, la puissance expressive et dramatique, ainsi que les qualités évocatrices et décoratives qui sont propres au style du grand *cantor*.

Schütz est aussi un des premiers compositeurs qui s'attache à rendre les nuances par les timbres des instruments. Exactement comme chez Bach cinquante ans plus tard, le récitatif fait place à la mélodie quand la solennité des paroles appelle le lyrisme (la Cène dans la " Passion selon saint Mathieu " par exemple, nº 17 de la partition) [ex. mus. 2]. Le lyrisme caractérise également les " Cantiones sacrae ", dont le chromatisme n'est pas sans analogie avec celui de Lassus dans ses derniers madrigaux. Profondément religieux, Schütz met son génie au service du temple. Il est le plus grand *cantor* du 17e siècle, le précurseur de J.-S. Bach. Ses œuvres les plus importantes sont les " Histoires sacrées " (sortes d'oratorios), les " Symphonies sacrées " (*Sinfoniae sacrae* — il garde la terminologie de son maître Gabrieli), les quatre passions, les concerts spirituels qui sont des cantates pour voix, chœurs et instruments. Son " Oratorio de Noël "

(1) Les exemples musicaux se trouvent pp. 360 ss.

a servi de modèle à ses successeurs; les " Sept Paroles du Christ " que seul un mystique pouvait écrire, sont également un oratorio. Schütz est le créateur de l'oratorio allemand. Une coïncidence curieuse mérite d'être relevée : à l'instar de Palestrina, Schütz a écrit, en forme de duos, accompagnés d'instruments, des madrigaux sur le " Cantique des cantiques "; ils chantent l'amour profane comme ceux du musicien romain.

Pendant cinquante ans — à l'exception d'un séjour de trois ans à Copenhague de 1616 à 1619 — Schütz fut maître de chapelle à Dresde. Par l'originalité et la hardiesse de son écriture, ainsi que par la profondeur de sa pensée, Schütz est le précurseur de Bach, qui admirait l'œuvre de ce grand prédécesseur de la musique classique. Après la mort du patriarche de la musique allemande, le centre le plus important de la musique fut Hambourg que la guerre de Trente ans avait épargnée. Une salle de spectacle y fut aménagée en 1678; on y représenta des pièces d'édification religieuse, puis des opéras dénués d'intérêt, joués par des étudiants. Reinhard Keiser, musicien formé à l'école de Lulli, donna une vigoureuse impulsion à l'activité du théâtre hambourgeois pour lequel il écrivit une vingtaine d'opéras de bon aloi. Il fut aussi l'auteur du premier *Singspiel* allemand (sorte d'opéra populaire en langue allemande avec dialogues parlés) représenté en 1710 sous le titre : " Die Leipziger Messe " (La Foire de Leipzig). Après maints déboires et calamités, ce personnage pittoresque, fort bien doué, plein d'allant et d'idées, mourut en 1738. Quant à l'Opéra de Hambourg, à cette date il était mort et enterré depuis un an.

9) LA MUSIQUE INSTRUMENTALE EN ITALIE ET EN FRANCE : A. CORELLI ET FR. COUPERIN

C'est en Italie que se sont élaborées, au cours du 17e siècle, les formes musicales que le 18e siècle, un des plus grands siècles de la musique de tous les temps, a cultivées et quelquefois portées à la perfection : le style récitatif, la mélodie accompagnée, l'opéra, le ballet, la cantate, la suite, l'oratorio, la sonate, le concerto.

En France, sous le règne de Louis XIII et au début du règne de Louis XIV, le luth était l'instrument favori. En 1603, Bésard avait publié le " Thesaurus harmonicus ", dans lequel il donnait la palme au luth. Le luthiste le plus renommé de cette époque était Ennemond de Gaultier. En Italie également le luth était l'instrument de prédilection des petites cours princières jusqu'au début du 17e siècle.

L'orgue avait dominé le 17e siècle avec Frescobaldi, qui avait aussi beaucoup écrit pour le clavecin (toccate, caprices, partitas, canzone). Son écriture surprend par la variété de l'harmonie et du rythme. Le 17e siècle finissant sera placé sous le signe du violon

avec Corelli, du clavecin avec François Couperin le Grand. En 1597 Giovanni Gabrieli avait écrit la première sonate instrumentale pour trois violons (la majeure partie des sonates italiennes seront écrites *a tre*, à trois). Cent ans plus tard, en 1694, Corelli publiera quarante huit sonates à trois : deux violons et la basse continue (le *continuo* en italien, c'est-à-dire l'instrument chargé de l'accompagnement) : c'est en général le clavecin; plus tard, et pour en renforcer la sonorité un peu grêle, la viole de gambe ou le violoncelle viendront s'agréger au trois instruments; le trio se transformera en quatuor. Le violon étant l'instrument le plus mélodieux, les compositeurs de sonates « de chambre » (à côté desquelles il existait des sonates d'église) furent de bonne heure incités à lui confier le rôle de l'instrument soliste. La mélodie, qui n'est plus prisonnière de la résille du contrepoint, s'épanche dans la cantate, l'oratorio, les airs du théâtre chanté. Quand, de la voix, elle passera aux instruments, son lyrisme s'épanchera avec plus de souplesse encore et de virtuosité, les possibilités des instruments à cordes étant bien supérieures à celles du gosier humain et pratiquement illimitées. Bientôt Bach en fera la démonstration avec les sonates pour violon et pour violoncelle seuls. Une pléiade de violonistes italiens très doués, Legrenzi, Torelli, Vitali, Bassani, pour ne citer que les plus connus, écrit des sonates, des partitas, des cantates d'une grande valeur. Le plus remarquable est Torelli, créateur du concerto pour violon seul et orchestre. L'infortuné Stradella, assassiné en 1681, avait du génie; dans ses extraordinaires concerto d'orchestre il est encore plus étonnant que dans ses opéras et ses cantates.

A. Corelli (1653-1713).

Un grand nom, celui d'Archangelo Corelli, domine cette période. Virtuose du violon et créateur authentique, il est le fondateur de la musique instrumentale classique, de la sonate et du concerto grosso, qui est un dialogue entre trois ou quatre instruments et l'orchestre. C'est, en effet, Corelli qui a consolidé la forme sonate et la forme concerto, que ses prédécesseurs lui avaient léguées, grâce à la perfection de son écriture à la fois concise et expressive, à ses modulations régies par une logique interne et aux justes proportions des mouvements dont se composent ses sonates et ses concerti.

Son œuvre la plus célèbre est l'opus 5 qui naquit exactement avec le siècle : elle est, en effet, datée du 1er janvier 1700 et comprend six sonates, des danses (analogues à celles qui faisaient partie des suites) et se termine par les fameuses " Folies d'Espagne ". Ces " Follie di Spagna " que tout violoniste a étudiées, sont, en réalité, des variations sur une chanson portugaise qui était sur toutes les

lèvres au 17e siècle. Les sonates « de chambre » comportent quatre mouvements : prélude, gigue (ou courante ou allemande), sarabande (danse lente), gigue ou gavotte. Le principe de la composition est celui du contraste : à un mouvement lent succède un mouvement vif, qui est souvent en style fugué. Ce n'est qu'au milieu du 18e siècle que la succession : vif, lent, vif, s'imposera. Un an avant la mort du compositeur, en 1712, parurent douze concerti grossi pour deux violons et violoncelle et deux violons supplémentaires, alto et basse. Sans accorder à la virtuosité une importance excessive, le dessein — inavoué — de certains mouvements, des allegros notamment, semble être d'ordre didactique. Corelli a, en effet, donné une impulsion décisive à la technique de l'instrument, tout en ne dépassant jamais la troisième position. Ses sonates, ses concerti, sont régis par un principe d'unité : le même thème reparaît dans deux ou plusieurs mouvements, sous forme de variantes à peine déguisées. Le thème de la gavotte, par exemple, sur lequel Tartini écrira de fameuses variations, figurera dans la gigue; seuls les intervalles sont plus étirés dans la gigue que dans la gavotte. Un contrepoint précis relie les thèmes, l'harmonie s'étoffe graduellement.

Corelli a passé la majeure partie de sa vie à Rome; son protecteur était le cardinal Ottoboni, mécène fastueux, qui donnait d'éblouissantes fêtes dans son palais de la ville éternelle, à l'instar de toute l'aristocratie romaine de cette époque : les Panfili, les Riario, les Ruspoli, chez lesquels les sonates et les concerti de Corelli étaient à l'honneur. Dans son tableau " Préparatifs de la fête sur la place Navone ", qui est au Louvre, Gian Paolo Pannini a évoqué le décor de ces fêtes somptueuses qui se succédaient à Rome au début du 18e siècle; la musique leur prêtait son concours : les chants, les instruments, les danses et les défilés pittoresques contribuaient au faste de ces réjouissances tant publiques que privées. Pendant tout le 18e siècle, le violon exercera en Italie une royauté toute naturelle; les célèbres luthiers Guarneri, Amadi, Stradivari fabriqueront des instruments à archets d'une perfection inégalée.

En France nul violoniste ne peut soutenir la comparaison avec un Torelli, un Corelli, un Vivaldi; mais notre pays peut s'enorgueillir d'une pléiade de clavecinistes de premier ordre. J. Champion de Chambonnières (1602-1672) est considéré comme le précurseur des clavecinistes. Son élève Louis Couperin, Nicolas Lebègue et Clérambault, se sont fait un nom comme organistes et clavecinistes.

François Couperin le Grand (1668-1733).

Le plus célèbre des clavecinistes français, François Couperin, dit le Grand, est neveu de Louis et de François (dit l'Ancien) et fils de

Charles; tous étaient organistes. Dès l'âge de dix-sept ans le cadet de cette dynastie de musiciens est titulaire de l'orgue de St-Gervais; en 1693 il sera également organiste de la chapelle royale et chargé de l'éducation musicale du duc de Bourgogne et des princes du sang. Il avait été de bonne heure initié à la musique italienne, dont la richesse et la variété l'avaient ébloui. Après la mort de Lulli, dont la dictature avait mis l'interdit sur la musique italienne, celle-ci se met à envahir le domaine réservé jusqu'en 1687 au seul Florentin. Les nombreux concerts privés de la capitale s'empressent d'accueillir la musique transalpine. C'est dans un de ces concerts que François Couperin entendit les sonates de Corelli, qui devaient exercer une très forte influence sur son talent et lui suggérer plus tard la tentative de faire la synthèse des deux styles (c'est ce qu'il appelle les « goûts réunis »). Sa gloire est principalement due à ses compositions pour le clavecin, aux quatre livres de pièces de clavecin, aux concerts royaux, aux sonates en trio. Les sonates sont en majeure partie des œuvres de jeunesse; elles datent de 1692 et sont intitulées : " La Pucelle ", " La Visionnaire ", " L'Astrée " et " La Steinquerque ". Ces titres qui nous paraissent bizarres s'expliquent d'abord par le goût de cette époque pour le titre qui fait image. " La Steinquerque " rappelle la bataille du 3 août 1692, qui, mal commencée, finit par une victoire. " La Pucelle " est une allusion au premier recueil de musique de clavecin anglaise intitulé : " Parthenia or the maidenhead ". Dès 1664, Chambonnières avait intitulé une de ses pièces " La Dunquerque ", une autre " Les Barricades ". Ces titres s'expliquent encore par le besoin qu'éprouve l'esprit français de comprendre ce qu'il entend : le Français est plus littéraire, plus rationaliste qu'émotif : le sentiment sollicite le concours de l'intelligence. Les quatre sonates écrites en 1692 et deux autres composées un peu plus tard ne furent publiées par leur auteur qu'en 1726, soit trente-quatre ans plus tard, sous le titre général des " Nations " et dans le recueil de 1726 les sonates " La Pucelle ", " La Visionnaire ", " L'Astrée " sont baptisées " La Française ", " L'Espagnole ", " La Piémontaise ". Les raisons de cette métamorphose singulière? « Les titres répondent aux idées que j'ay eues »; il faut se contenter de cette explication sommaire de l'auteur; les idées de 1726 n'étaient plus celles de 1692, mais la musique n'a pas changé.

Les " Concerts royaux " suivis des " Goûts réunis " sont des suites pour trois instruments — violons ou flûtes ou hautbois ou bassons — gracieuses, élégantes, poétiques. Louis XIV et la cour les goûtaient tout particulièrement. Les quatre livres de pièces de clavecin — il y en a deux-cent-quinze — aux titres pittoresques : " La Badine ", " La Voluptueuse ", " L'Insinueuse ", " L'Évaporée ", " Les Om-

bres errantes ", " Les Barricades mystérieuses ", etc. sont des tableaux de genre, malicieux ou attendrissants, des miniatures en musique, des notations psychologiques, des paysages harmonieux ou vaporeux comme ceux de Watteau peints à la même époque, des portraits, de brèves esquisses de caractères aussi finement ciselées et pertinentes que celles de La Bruyère.

" L'Apothéose de Corelli ", sonate en trio, est un tableau mythologique, transposé musicalement : la réception du maître italien par les Muses au pied du mont Parnasse. Le style italien, hommage à l'auteur des concerti grossi, prédomine; l'introduction, lente, ornée, expressive est un « à la manière » de Corelli très réussi.

Dans " L'Apothéose de Lulli ", le style est français (ou plutôt lulliste), comme il sied quand il s'agit de rendre hommage à l'Italien naturalisé qui a l'honneur d'être accueilli à l'Olympe par les Muses et Corelli, dont l'ascension à l'Empyrée est pourtant postérieure d'un quart de siècle à celle de Lulli mort en 1687.

Faisant fi de cet accroc à la vraisemblance, Couperin donne alors la parole a Apollon qui conseille aux deux musiciens « d'unir leurs goûts » — leurs styles — pour le plus grand bien de la musique. Ils s'exécutent. " La Paix du Parnasse " est le fruit des « goûts réunis »; d'un côté — le goût français — contrepoints parallèles, souples modulations, thèmes bien caractérisés, de l'autre — le goût italien — science instrumentale et aisance harmonique. Les deux apothéoses sont précédées d'arguments littéraires très fournis commentant un « dialogue des morts » en musique. C'est déjà de la musique à programme. L'art de Couperin est très intellectuel; il témoigne d'un goût très sûr allié au sentiment poétique et au sens du paysage, rare à cette époque. La justesse du trait, l'aisance de l'écriture, l'équilibre harmonieux, la limpidité de la forme, les airs gracieux et nobles, empreints de délicatesse sont des qualités bien françaises qui ont émerveillé Ravel, dont le " Tombeau de Couperin " est le plus bel hommage d'un musicien bien français de la même lignée et du même esprit à ce poète du clavecin au siècle de Louis XIV.

Le livre d'orgue et la " Leçon des Ténèbres ", d'une poignante intensité d'expression, ont été relégués dans l'ombre par l'immense succès des pièces pour clavecin. Aux recueils qui les contenait, Couperin avait donné le nom caractéristique d' « ordres »; c'est en effet un esprit d'ordre et d'équilibre, qui discipline chez ce grand maître français l'inspiration et l'imagination. L'influence de ce poète du clavecin a été très forte sur ses contemporains français et allemands. Bach faisait étudier les œuvres du maître français par ses élèves et les parcourait souvent avec le plus grand intérêt. Après plus d'une centaine d'années d'injuste oubli, la grande clave-

ciniste Wanda Landowska a ressuscité ce précurseur des pièces pittoresques pour piano du 19e siècle, qui fut le maître d'un instrument « symphonique », le clavecin, « avec le quadruple plan de ses cordes, avec l'impératif de ses accords, sa sonorité flamboyante, pleine de jubilation et l'ampleur majestueuse de ses arpèges ruisselants d'or » (Wanda Landowska).

LE 18e SIÈCLE 4

1) L'APOGÉE DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE EN ITALIE

Antonio Vivaldi.

L'Italie du 18e siècle a été une pépinière de musiciens de génie; ce terme un peu trop galvaudé s'impose pour les Scarlatti, Vivaldi, Corelli et combien d'autres : ils sont si nombreux qu'il n'est possible de citer que les plus représentatifs, ceux dont l'art a influencé l'évolution de la musique. Corelli est le précurseur de toute une lignée de violonistes de premier ordre : Veracini, Albinoni, Tartini dont on ne semble plus connaître que le fameux " Trille (plus exactement sonate) du diable ".

Un grand nom a injustement relégué dans l'ombre ces maîtres du violon : Antonio Vivaldi (1678-1743), dont l'importance a été mise en lumière par les remarquables travaux de Marc Pincherle. On l'appelait *il prete rosso*, le prêtre roux. Sa santé chancelante l'obligea à rentrer dans la vie civile. C'est le plus génial de tous les violonistes et compositeurs italiens de ce siècle. Bach a transcrit neuf de ses concerti pour un, deux, trois et quatre clavecins. Le président de Brosses raconte que Vivaldi se vantait d'être capable de « composer un concerto avec toutes ses parties plus promptement qu'un copiste ne le pourrait copier ». Ce trait paraît moins invraisemblable quand on sait qu'il a écrit plus de quatre cents concerti (dont une trentaine a été éditée), soixante-dix sonates et cinquante opéras (à peu près inconnus). Il fut maître de musique à l'hôpital de la Pitié de Venise dont l'annexe était une sorte de conservatoire. Sa gloire est due au concerto qu'il remanie en donnant la prépon-

dérance au soliste. Ses concerti — de forme ternaire : allegro, adagio, allegro — sont d'une variété et d'une richesse d'invention rares; l'effusion lyrique s'allie à l'aisance rythmique, l'audace harmonique frise parfois l'étrangeté (dans les " Stravaganze " par exemple), mais le souffle du génie en fait des trouvailles originales. L'orchestration s'étoffe par l'adjonction aux cordes de hautbois et de cors qui ne se bornent pas à accompagner mais acquièrent une autonomie thématique comme dans les concertos brandebourgeois de J.-S. Bach. Les concertos les plus importants sont " La Cetra " (La cithare), " Il cemento dell' armonia " (Le fondement de l'harmonie) où figurent les célèbres " Quatre Saisons ", qui transposent en musique quatre sonnets décrivant le printemps, l'été, l'automne et l'hiver, et les " Stravaganze ".

A côté de Rome et de Venise, Naples est le troisième foyer de la musique italienne de ce siècle. Les conservatoires napolitains, où enseignent des maîtres comme Durante, Porpora, Alessandro Scarlatti sont des écoles de perfectionnement de musiciens de premier ordre qui s'illustreront aussi bien dans la musique vocale (l'opéra) que dans la musique instrumentale. Il suffit de citer les plus éminents : Pergolèse et A. Scarlatti lui-même, qui enseigne la musique et qui est un des compositeurs les plus illustres du début du 18e siècle. Pergolèse, créateur de l'opéra-bouffe avec la " Servante maîtresse ", a laissé des œuvres instrumentales marquées au coin du génie : concertini, sonates à trois renfermant les prémisses de l'écriture moderne, des sonates de clavecin et d'orgue, un superbe concerto de violon.

Alessandro et Domenico Scarlatti — Boccherini.

Alessandro Scarlatti (1659-1725), le fondateur de l'opéra napolitain (voir chap. 2), a excellé dans tous les genres : le madrigal, la cantate (il en a laissé sept cents !), la musique religieuse : psaumes (deux cents), messes (une vingtaine), oratorios (quinze), passion, et musique symphonique. En musique instrumentale il met au point le prélude symphonique d'opéra, qualifié de sinfonia, en réalité ouverture en trois parties : allegro-adagio-allegro, et qui restera la clef de voûte de toute la musique instrumentale du 18e siècle italien. Le génie multiforme de ce grand Napolitain a également enrichi le clavecin de pièces pleines d'entrain et de verve. Mais dans ce domaine son fils Domenico (1685-1757) l'a dépassé par l'ampleur et la virtuosité de ses quatre cents pièces pour le clavecin, qu'il qualifie d'*esercizi*. Ce sont, en réalité, des sonates en un mouvement comprenant deux parties. Chopin, Liszt et Debussy ont intitulé leurs exercices de haute virtuosité " Études ". Les exercices ou études de Scarlatti s'imposèrent rapidement dans tous les milieux musicaux d'Europe. La

renommée du jeune compositeur napolitain était si bien établie que le cardinal Ottoboni, le protecteur de Corelli, l'opposa en 1709 à son exact contemporain Haendel — ils avaient vingt-quatre ans tous les deux — dans une véritable compétition au clavecin d'où le brillant maître italien sortit vainqueur. Comme Haendel, Domennico Scarlatti voyagea beaucoup. En 1719 il est claveciniste au théâtre italien de Londres; de 1721 à 1725, il enseigne à Lisbonne la musique à la princesse du Portugal, qui, devenue reine d'Espagne en 1729, l'appelle auprès d'elle; c'est en qualité de grand maître de l'éducation musicale qu'il passera vingt-cinq ans à Madrid.

Dans ses sonates, aussi brillantes que spirituelles, variations subtiles et sublimes du génie improvisateur, l'inspiration jaillit avec l'aisance et la fougue toujours juvénile d'un ruisseau de montagne; l'invention thématique et rythmique est d'une richesse et d'une variété extraordinaires; l'évocation de scènes pastorales, de divertissements champêtres, de paysages ensoleillés, d'horizons lumineux, de dialogues chuchotés, de confidences graves ou mélancoliques, souvent assombries d'angoisse que l'enjouement réprime allégrement, témoignent de dons descriptifs supérieurs à ceux de Couperin, plus réservé et plus intellectuel. Cette faculté d'exprimer musicalement un paysage sera une des qualités maîtresses des cantates de Bach et des oratorios de Haendel. Le 18e siècle, voluptueux, élégant, raffiné, dont les grâces diaprées se teintent quelquefois d'accès fugaces de nostalgie, revit dans ces poèmes en musique dont l'exubérance harmonique et l'essor lyrique, d'une ardeur contenue, rejoignent l'envolée féérique des peintres contemporains : Guardi, Canaletto, Tiepolo, magiciens de la couleur et des jeux de la lumière et des ombres sous les cieux cléments de l'Italie.

Un autre maître italien a passé presque toute sa vie en Espagne : Luigi Boccherini (1743-1805). Ce grand artiste était aussi génial que modeste, d'une modestie excessive qui lui a nui de son vivant — il a végété misérablement — et après sa mort. Car la postérité ne lui a pas encore assigné le rang que mérite une œuvre d'une richesse et d'une variété étonnantes : dix-huit sonates pour deux instruments, cinquante-quatre trios à cordes, quatre-vingt-onze quators à cordes, cent quinze quintettes, dont un grand nombre avec deux violoncelles (Boccherini était violoncelliste), seize sextuors, vingt symphonies. Tous les musiciens connaissent son nom grâce au fameux menuet, dont la grâce mièvre est loin de refléter la profondeur, la grandeur et la noblesse de son style. L'Espagne, les rythmes si particuliers de ses danses, l'harmonie parfois âpre, heurtée et dolente des chants populaires ibériques, ont eu une influence certaine sur l'écriture des deux maîtres italiens, devenus plus ou moins espagnols d'adoption : D. Scarlatti et Boccherini.

2) PARALLÉLISME ENTRE LITTÉRATURE, BEAUX-ARTS ET MUSIQUE AU DÉBUT DU 18e SIÈCLE

Entre le 17e et le 18e siècle la transition est imperceptible, aussi bien en musique que dans les beaux-arts. La grandeur et la majesté qui étaient la marque du siècle de Louis XIV à son apogée commencent à peser aux Français au début du 18e siècle. Lassés par une tension trop continue, ils aspirent à s'affranchir de la rigueur et de l'intolérance qui les accablaient dans les dernières années du règne du Grand-Roi. Le style Régence répond à cette aspiration à une vie plus facile et plus naturelle. Les architectes, rejetant le faste et l'apparat, les pompes inhérentes à la notion de grandeur, s'ingénient à construire des édifices simples et gracieux : l'hôtel Matignon par exemple, si harmonieux et lumineux avec ses hautes baies vitrées, ou les grandes écuries de Chantilly, qui sont un palais charmant pour quadrupèdes, ou la place Stanislas à Nancy, joyau du style Louis XV. En peinture le sentiment de la nature, dont plusieurs pièces de Couperin sont déjà empreintes — les " Vendanges ", les " Moissonneurs " — s'exprime avec une admirable poésie chez Watteau et Fragonard, chez Hubert-Robert un peu plus tard. La délicatesse, l'équilibre et la grâce qui caractérisent les concerts royaux de Couperin se retrouvent dans la statuaire de l'époque, chez Bouchardon, chez Pigalle dont le groupe " L'Amour et l'Amitié " témoigne de qualités d'observation et de chaleur humaine qui sont aussi le propre de Couperin dans ses portraits (" La tendre Nannette ", " Sœur Monique ") et ses caractères (" La Prude ", " La Voluptueuse ").

3) LES DERNIÈRES ANNÉES DU RÈGNE DE LOUIS XIV ET LA RÉGENCE

Au cours du 17e siècle l'opéra italien avait conquis toute l'Europe, à l'exception de la France. Les tentatives de Mazarin pour l'acclimater en France s'étaient soldées par un échec. Les Français étaient réfractaires au drame chanté. La perfection à laquelle la tragédie classique de Corneille et de Racine était parvenue, fut préjudiciable à la diffusion du drame musical italien. La société française du 17e siècle était restée attachée aux spectacles agrémentés de danses. D'autre part, le tout-puissant dictateur de la musique royale, Monsieur de Lully, comme il s'appelait par la grâce de Louis XIV, s'était ingénié à interdire l'accès du royaume à la musique italienne, de peur d'être renversé de son piédestal par un Cavalli, un Cesti ou un Rossi. La tragédie en musique de Lulli avait tiré le meilleur parti de cet engouement que le grand siècle témoignait à la danse. Par le biais

de la comédie-ballet, c'est-à-dire, en greffant sur les divertissements dansés des épisodes comiques, l'astucieux Florentin avait fait déboucher la comédie-ballet sur la tragédie en musique.

Après la mort de Lulli la monarchie française entre dans une période de déclin et de revers. L'état de guerre presque permanent et les dépenses exorbitantes causées par la manie des constructions colossales dont Louis XIV était affligé obèrent les finances publiques : c'est l'ère des économies, des restrictions et de la pénitence. Le roi est de plus en plus préoccupé de questions religieuses : à la vie de plaisirs succède la vie contemplative dont l'austérité est encouragée par les confesseurs de Louis XIV et par Madame de Maintenon. « Sa sainteté se fortifie tous les jours » : c'est au sujet du roi de France qu'en ces termes s'exprime la favorite et non au sujet du pape. Les réjouissances et les divertissements, taxés de frivolité, sont bannis de la cour. Après la mort du roi tout change comme par magie. Le Régent organise des bals publics à l'Opéra et donne six cents livres de pension au chevalier de Bouillon qui lui avait suggéré cette initiative. L'affluence est tellement énorme que la salle de l'Académie française au Louvre doit être réquisitionnée pour accueillir le trop-plein des amateurs de chorégraphie. Nobles et roturiers se côtoient dans ces bals publics, où s'étale une grande licence. Architectes, sculpteurs et peintres, en réaction contre le style imposant et antiquisant du grand siècle, recherchent la simplicité, le naturel, la grâce, la poésie.

A la littérature moralisatrice, figée dans le culte de l'antiquité, ou captive du carcan des trois unités, se substitue le roman libertin ou picaresque, " Gil Blas ", " Le Diable boiteux ", " Manon Lescaut ", la comédie psychologique avec Marivaux, qu'avaient précédé la comédie d'intrigue et les spectacles fantaisistes et amusants de Regnard.

4) DE LA MORT DE LULLI A L'AVÈNEMENT DE RAMEAU

Lulli, qui était très malin et qui avait du flair, semble avoir instinctivement prévu l'évolution qui allait ramener la tragédie en musique vers ses origines, la comédie-ballet. En 1681 et en 1685, donc deux ans avant sa mort, il avait écrit deux opéras, le " Triomphe de l'Amour " et le " Temple de la Paix ", qui impliquent un retour vers le ballet, puisque l'action en est rudimentaire et le récitatif des plus réduit. Son dernier opéra " Acis et Galatée " (1686) est une pastorale. Lulli s'était, en effet, aperçu que l'engouement des Français pour les bergeries, qui remonte à l'Astrée, n'avait pas été battu en brèche par la tragédie en musique. La même année, de La Lande lui-même, spécialisé dans la musique sacrée, écrit

un ballet et Destouches fait représenter en 1697 une pastorale héroïque, " Issé ", qui enchante le roi et la cour. La date de 1697 est l'année de la naissance d'un nouveau genre, l'opéra-ballet, dont Campra est le créateur avec " L'Europe galante ", amalgame de tout ce dont raffolent les Français de cette époque : danses et ballets, pastorales, chants, airs et chœurs. Campra est un excellent musicien, supérieur à Lulli par l'ampleur et la beauté de la mélodie, la souplesse de l'harmonie et l'aisance des modulations. L'écriture des chœurs témoigne d'une maîtrise polyphonique qui faisait défaut à l'autodidacte Lulli.

" L'Europe galante " est loin d'avoir la cohésion indispensable au déroulement d'une intrigue, si conventionnelle qu'elle soit; les actes sont interchangeables; l'idée directrice, le lien ténu qui les relie plus mal que bien, est l'amour et l'idée que s'en font les divers peuples européens. La danse rapproche les couples; c'est pourquoi les ballets sont si fréquents dans cet opéra dansé. Dans le " Carnaval de Venise " et les " Festes vénitiennes ", la langue italienne acquiert droit de cité dans l'opéra français. " Fêtes vénitiennes ", c'est ainsi que Watteau a intitulé une de ses toiles de la même époque; la similitude du titre témoigne du même engouement chez le peintre et le musicien. La Régence mène le bal, où tourbillonnent marquis et bergères, où le rêve prolonge la réalité, où Venise est la terre promise aux amoureux ivres de danses et de joie. La vogue de la pastorale était à son apogée, Lancret, Boucher et Fragonard en ont peint un grand nombre; ce sont des poèmes harmonieux en couleurs; les scènes galantes qui abondaient dans l'" Issé " de Destouches et dans les " Fêtes vénitiennes " de Campra, invitations à la danse, au plaisir, sont les sujets de prédilection de ces peintres du charme féminin; elles se prêtent admirablement à la peinture décorative. C'est ainsi qu'une pastorale a été peinte par Boucher sur un dessus de porte de l'hôtel Soubise à Paris; le même maître des grâces mutines et frivoles transforme un tête-à-tête pastoral et galant en arabesque gravée, dont le style ornemental s'adapte encore mieux au sujet qu'une peinture de chevalet. Avec " Tancrède " (1702) que Rameau plaçait très haut, Campra a prouvé qu'il était capable d'écrire une tragédie digne de ce nom.

Quant à Destouches, auteur d' " Issé " et élève de Campra, celui-ci avait accueilli dans son opéra " L'Europe galante " plusieurs airs de son fantasque disciple. En 1721 Destouches collabora avec de La Lande à la composition de l'opéra-ballet " Les Éléments ". Destouches était un personnage pittoresque, aimant l'aventure, l'imprévu, la bagarre, le plaisir. Il avait participé en qualité de mousquetaire à la guerre de la Ligue d'Augsbourg, écrit des airs galants et des chansons à boire.

Les “ Fêtes vénitiennes ” de Campra avaient été accueillies avec enthousiasme par la société frivole et avide de plaisir de la Régence, toujours prête à s’embarquer pour quelque île de Cythère dont Watteau avait évoqué les enchantements dans son tableau féerique. Le succès de cet opéra-ballet persista pendant un demi-siècle. La vogue de “ L’Europe galante ” ne fut pas moindre et persévéra jusqu’à la fin du 18e siècle. En France la musique était surtout un art de société et un divertissement de privilégiés qui cherchaient à se distraire agréablement; ce n’est qu’au 19e siècle et avec Beethoven qu’elle touchera les foules. La “ Leçon de musique ” de Lancret est donnée dans le salon d’un riche bourgeois; cent ans plus tard l’enseignement musical sera aussi dispensé aux enfants d’humble extraction. Campra avait été le premier à se défaire de l’armure conventionnelle de la tragédie en musique de Lulli; ce fut, il est vrai, pour lui substituer une autre convention, celle de l’opéra-ballet. Destouches multiplie les divertissements dansés conformes au goût des sujets de Louis XV, pour lesquels une partie de plaisir à la campagne ne se conçoit pas sans intermèdes mimés et dansés, comme ceux que J.-B. Pater a représentés dans sa “ Fête champêtre ” du musée de Valenciennes et qui ne seraient pas tellement étonnés d’y surprendre “ Vénus à sa toilette ” dont François Boucher dévoile les charmes dans une de ses toiles les plus séduisantes.

5) Jean-Philippe Rameau

J.-Ph. Rameau (1683-1764), le plus grand musicien français du 18e siècle, loin de bannir le ballet de son œuvre dramatique, en fait la charpente de ses opéras; c’est cette particularité qui a le plus frappé les Parisiens quand l’Opéra a repris il y a quelques années ses “ Indes galantes ”. Il a écrit six opéras-ballets et dix actes de ballets. Il admire Lulli et ne cherche pas à modifier la structure de la tragédie en musique de son prédécesseur du 17e siècle. C’est l’esprit qui est différent, le souffle nouveau qui anime toute l’œuvre et la pénètre de lyrisme.

Quand Destouches entendit en 1733 “ Hippolyte et Aricie ”, il déclara que cet opéra contenait assez de musique pour en faire dix. Jusqu’à cette date J.-Ph. Rameau dont c’était, à cinquante ans, le premier opéra, était considéré comme un savant, un spécialiste ès mathématiques musicales, ce qui n’était pas pour déplaire à ses contemporains, pour lesquels il était de bon ton de s’intéresser aux sciences et aux mathématiques. En dehors de quelques pièces pour clavecin, Rameau ne s’était fait connaître que par un imposant “ Traité d’harmonie ” passablement aride et rébarbatif pour des

profanes, mais d'un intérêt capital pour les musiciens. Pour Rameau la source de la musique est la résonance. L'accord parfait et ses renversements sont la base de sa méthode. Deux accords sont fondamentaux : l'accord parfait bâti sur la tonique : *ut-mi-sol* et l'accord de septième bâti sur la tonique : *ut-mi-sol-si* bémol, ou sur la dominante : *sol-si-ré-fa.* « C'est l'harmonie qui nous guide et non la mélodie. » Voilà le principe fondamental de l'esthétique de Rameau. Sa conception de la musique est d'ordre à la fois intellectuel et sentimental. Un accord est une idée; il peut aussi exprimer un sentiment. Chaque tonalité exprime des sentiments différents. Les modulations vers la dominante et les dièses sont imprégnées de joie, celles qui cheminent vers la sous-dominante et les bémols se chargent d'angoisse. C'est par l'harmonie que Rameau cherche à caractériser ses personnages, à évoquer paysages et sites, à exprimer des états d'âme.

L'opéra de Rameau procède de celui de Lulli; mais à côté de l'intelligence critique du savant, éprise d'ordre et de méthode, il y a chez Rameau une sensibilité d'artiste créateur. Il dépasse Lulli par les ressources de son génie. Ses modulations sont plus hardies et plus expressives que celles du surintendant de Louis XIV; la transition entre le récitatif et les airs est presque insensible. Le chromatisme du prologue de " Dardanus " traduit l'émotion pathétique; l'intrusion du surnaturel dans le trio des Parques est rendue par les modulations enharmoniques. L'emploi des chœurs ne se borne pas à une simple figuration; ils participent à l'action. Le rôle de l'orchestre s'amplifie. Rameau a le sens du coloris orchestral; sa palette est très riche pour l'époque; c'est lui qui introduit la clarinette dans l'opéra et assigne un rôle important aux cors dans l'entracte du deuxième acte d' " Acante et Céphise ", par exemple, écrit pour deux clarinettes et deux cors. Les plus célèbres de ses trente opéras sont " Hippolyte et Aricie ", " Castor et Pollux", " Les Indes galantes ", " Dardanus ", " Platée ", opéra-bouffe, l'acte de ballet " Pygmalion ", " Zoroastre ".

Les thèmes de danses animent et égaient non seulement les opéras, mais aussi les pièces de clavecin, où l'art de la modulation rehausse et fait chatoyer l'écriture polyphonique. Les plus célèbres sont celles du second recueil (1724), " L'Entretien des Muses ", qui est une sarabande, les " Tourbillons " et les " Cyclopes " qui sont des rondeaux. Plus importantes encore sont les pièces de clavecin en concerts avec un violon, ou une flûte, ou un deuxième violon. Ce sont des trios de chambre pleins de grandeur et de noblesse, de la même veine que les sonates en trio et les concertos du célèbre violoniste contemporain Jean-Marie Leclair, qui est un des plus éminents compositeurs de musique de chambre de cette époque.

Les opéras de Rameau ont, en dépit de leur profonde musicalité,

moins fait pour la gloire d'un des plus grands musiciens français de tous les temps que son " Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels ". Les douze préludes et fugues du clavecin bien tempéré de J.-S. Bach, publiés, par une coïncidence bien curieuse, la même année (1722) que le traité de Rameau, consacrèrent l'usage des quinze tonalités majeures et mineures. Dans son " Essai sur l'origine des connaissances humaines ", Condillac retrace la genèse de l'union de la parole et de la musique depuis la poésie originelle — qui était chantée — jusqu'au récitatif; il adopte la théorie de Rameau au sujet de la résonance naturelle, qu'il considère comme une donnée de la nature. Tous les encyclopédistes étaient, d'ailleurs, partisans d'une mélodie spontanée, proche du drame qu'elle est censée interpréter. Gluck comblera mieux leurs vœux à cet égard que Rameau.

La vie de Rameau s'est écoulée sans incidents ni faits saillants, analogue dans son cours uniforme et calme à celle de son grand contemporain J.-S. Bach, dont il n'a peut-être jamais entendu ou lu le " Clavecin bien tempéré ". Né à Dijon en 1683, fils d'un organiste, il s'établit à Paris en 1723 après divers séjours à Avignon, Clermont-Ferrand et Lyon. Le fermier général La Pouplinière le protège et lui ouvre les portes de l'opéra. Mort en 1764, il fut inhumé à l'église St-Eustache. Saint-Saëns, Debussy et Ravel avaient un culte pour Rameau. Debussy le considérait comme un précurseur de la musique contemporaine. « Vive Rameau, à bas Gluck », s'écrie-t-il. Quant à Taine, la musique de Rameau incarne pour lui la perfection de l'esprit classique.

6) L'OPÉRA-COMIQUE EN FRANCE ET EN ITALIE

Le grand opéra avec ses personnages mythologiques, ses dieux, ses héros antiques, n'était pas accessible à tous les amateurs de spectacles lyriques. De nos jours encore le public de l'Opéra de Paris n'est pas le même que celui de l'Opéra-Comique. Celui-ci est issu des spectacles assez grossiers offerts aux badauds des foires de St-Germain et de St-Laurent au 17e siècle. A l'origine ces spectacles étaient des revues populaires, qui prenaient souvent la forme de farces ou de parodies des opéras de Lulli. La déclamation plus ou moins burlesque alternait avec des chants et des intermèdes instrumentaux. D'authentiques musiciens comme Joseph Mouret prêtaient leur concours à ces foires. Rameau lui-même a écrit trois pièces pour la foire, dont " Platée ", ballet-bouffon magistral qui a été repris au festival d'Aix en 1957. En 1712 ces spectacles prirent le nom d'opéras-comiques.

En Italie, par contre, l'opéra-comique est issu des intermèdes

qu'on avait l'habitude, à Naples surtout, d'intercaler entre les actes de l'*opera-seria*. C'étaient des divertissements comiques ou bouffons (d'où le terme d'*opera-buffa*) qui finirent par s'enchaîner et constituèrent alors un opéra-bouffe autonome à l'intérieur de l'opéra sérieux. L'opéra-bouffe était entièrement chanté et acquit très rapidement une grande popularité. Ses personnages étaient de petites gens que les spectateurs de ces comédies côtoyaient dans la vie quotidienne : petits-bourgeois, artisans, paysans. Leur style était alerte, vif, coloré, amusant, tandis que celui de l'opéra sérieux était pompeux, solennel, grandiloquent. C'est le reproche que les partisans de Lulli faisaient, à tort, à l'opéra de Rameau, dès " Hippolyte et Aricie ".

La querelle des Bouffons - Pergolèse - Cimarosa.

Le chef-d'œuvre de l'opéra-bouffe : la " Servante maîtresse " de Pergolèse (1710-1736), fut représenté à Paris en 1752; il eut un immense succès et provoqua la fameuse querelle des Bouffons. La reine, la cour, le baron de Grimm, un Allemand ayant élu domicile à Paris, plusieurs encyclopédistes (1) et surtout Rousseau prirent fait et cause pour la musique italienne. « Il n'y a ni mesure, ni mélodie dans la musique française », écrivit Rousseau dans sa Lettre sur la musique française; puis il renchérit encore en assimilant le chant français à un aboiement continuel. Conclusion : « Les Français n'ont pas de musique et n'en peuvent avoir. » Est-ce pour les gratifier d'une musique genevoise qu'il écrivit son " Devin du village ", bluette inoffensive et insignifiante? Le comble de l'inconscience est toutefois dépassé dans ce passage des " Confessions " où il est question d'un ballet composé par l'auteur d'Émile : « Je trouvai le secret de faire passer dans cet acte (de ballet) une partie de mes talents et de la jalousie dont Rameau voulait bien m'honorer. » Il fut mieux inspiré avec son mélodrame " Pygmalion " dont Gœthe disait qu'il était digne de faire époque. Rousseau fut, en effet, un précurseur du mélodrame, illustré par Beethoven dans la scène de la prison de "Fidelio ", par Schumann dans " Manfred ", par Mendelssohn dans le " Songe d'une nuit d'été ", etc.

En réalité, ni Rousseau ni les autres laudateurs de l'opéra-bouffe italien n'étaient assez musiciens pour apprécier la profondeur et la nouveauté de l'art de Rameau. La richesse instrumentale de ce maître de l'orchestration fait à Jean-Jacques l'effet d' « un continuel tintamarre ». Pour les adversaires de Rameau la musique devait être un délassement agréable; ils n'appréciaient pas la musique de

(1) D'Alembert et surtout Diderot, dans « Le neveu de Rameau » et « Liberté de la musique ».

chambre; ils n'aimaient pas non plus la symphonie qui allait bientôt faire son apparition; car ils répugnaient à l'effort intellectuel qu'exige tout art digne de ce nom. La " Servante maîtresse " leur plut par sa simplicité et son naturel, ses péripéties amusantes, l'humour ironique et le spirituel enjouement qui l'imprègnent. L'auteur, Pergolèse, mort à vingt-six ans, avait du génie; il se manifeste avec plus d'éclat encore dans sa messe et dans le *Stabat mater* que dans cette charmante comédie qui conquit le Tout-Paris de la fin du 18e siècle. En 1792 un deuxième chef-d'œuvre, le " Mariage secret " de Cimarosa, que Stendhal prétend avoir entendu plus de cent fois, suscitera l'enthousiasme général. Le grand musicologue Henry Prunières a dit que Mouret, « le musicien des grâces » qui écrivit pour les foires, était l'équivalent de François Boucher, le « peintre des grâces ». C'est comparer un petit maître à un très grand artiste. Il serait plus juste de voir en Monsigny le Greuze de la musique et d'établir un parallèle entre Rameau et deux des plus grands peintres du 18e siècle : Chardin — même recherche de la vérité et du naturel — et Quentin de la Tour : même goût de la perfection technique, même volonté, même ardeur raisonnée, même élan créateur, même souci d'être fidèle aux données fournies par la nature.

Monsigny - Philidor - Grétry.

En France les principaux représentants de l'opéra-comique du 18e siècle sont Monsigny (dont le " Déserteur " d'après un livret de Sedaine déborde de sensiblerie — c'est le retour à la nature et au sentiment — héritage de Rousseau), Philidor, plus doué et plus instruit musicalement que son prédécesseur (" Tom Jones " et " Ernelinde " mériteraient d'être arrachés à l'oubli), et surtout Grétry, dont " Richard Cœur de Lion " est une œuvre de qualité. Tous les trois ont été de fort bons musiciens; ils ont créé des œuvres délicates, sensibles, charmantes et attendrissantes, dans lesquelles la recherche de la simplicité et du naturel va de pair avec la vérité dramatique. Ils ont fait honneur à l'opéra-comique français de cette époque de transition qui va de Rameau à Gluck.

5 L'AVÈNEMENT DE LA MUSIQUE ALLEMANDE AU 18e SIÈCLE

1) LA RÉFORME DE GLUCK (1714-1787)

La querelle des Bouffons, les discussions et les polémiques entre littérateurs, philosophes et musiciens, l'intervention des danseurs (lettres de Noverre sur la danse) demandant que la danse imite la nature, étaient des symptômes qui témoignaient de la conviction que l'opéra ne pouvait rester à l'écart de la tendance générale au retour à la simplicité et au naturel. Elle s'était imposée en littérature avec les ouvrages de Rousseau, en peinture et en sculpture avec les peintres Chardin, Lépicié, Louis-Gabriel Moreau l'aîné, Quentin de la Tour, et avec les sculpteurs Coustou, Pigalle, Falconet, Perronneau, Houdon. Dans le domaine de l'opéra qui touche tout particulièrement les Français (car quand en France on disait musique, on entendait opéra, jusqu'au début du 20e siècle du moins), l'opinion réclamait du nouveau, puisque rien n'avait changé dans la charpente de la tragédie en musique depuis Lulli. Ce fut un Allemand, Christoph Willibald Gluck, qui comprit dans quel sens le courant des idées orientait l'évolution de l'opéra et qui mena à bien la réforme de l'opéra français fondé par un Italien. Né en Franconie, en 1714, le jeune Gluck fut d'abord violoncelliste ambulant, puis élève du Milanais Sammartini, homme de génie, dont l'œuvre immense est tombée dans un injuste oubli. Pour ses contemporains il était le dieu de la musique (*dio della musica*); J.-Chr. Bach, Léopold Mozart et son fils le tenaient en haute estime. C'est à Milan que Gluck composa ses dix premiers opéras en style italien. En 1745 il fit un bref séjour à Paris; il y entendit plusieurs opéras de Rameau, puis il élut domicile à Londres, où il prit contact avec Haendel. C'est Vienne qui fut

sa résidence principale; il y réalisa sa fameuse réforme dramatique et musicale avec son opéra " Orfeo et Euridice ", en 1762. Tandis que Rameau se désintéressait de ses livrets, Gluck sut trouver un librettiste intelligent en la personne de Calzabigi, qui cherchait à substituer une action dramatique simple et convaincante à l'imbroglio burlesque que constituaient la plupart des opéras italiens. C'était la rupture avec le style de l'opéra italien. La réforme de la tragédie en musique qui commençait par des entrées de danse, tandis que l'opéra italien était voué au chant, fut complétée et parachevée avec " Alceste " (1767). Le style italien est sacrifié sur l'autel de la vérité dramatique et de la simplicité, du naturel et de l'unité d'action. La préface d' " Alceste " renferme le credo esthétique du maître allemand : c'est l'effet dramatique qui doit primer. La musique doit être expressive, c'est-à-dire suggérer attitudes et gestes; elle doit s'efforcer d'émouvoir par des effets de contraste indispensables à la progression dramatique. Le récitatif parlé, qui était accompagné au clavecin, disparaît; il n'y a plus de discrimination entre les airs et le récitatif.

C'est déjà, en germe, la mélodie continue de Wagner. Comme chez Rameau et dans les oratorios de Haendel que Gluck avait soigneusement étudiés, les chœurs participent à l'action. Les héros de la mythologie antique sont dépouillés de leur caractère surnaturel. Gluck et son librettiste n'en retiennent que les traits purement humains. Les intermèdes, les vocalises et l'emphase, la boursouflure, fréquents chez Lulli et beaucoup plus choquants dans l'opéra italien, sont bannis du drame lyrique rénové; car ils entravent la progression dramatique. En outre, l'ouverture est censée éclairer les auditeurs sur le « caractère de l'action », en d'autres termes résumer l'action dramatique. Reprenant une des préoccupations des humanistes florentins du palazzo Bardi, à la fin du 16e siècle et tendant à subordonner la musique au verbe, Gluck s'efforce de restreindre le rôle de la musique dans l'opéra. « Avant d'entreprendre un opéra, dit-il, je ne fais qu'un vœu : oublier que je suis musicien. » Mais parce qu'il avait du génie, ses vues théoriques bien étranges n'ont pas desservi la musique, quoiqu'il ait toujours « tâché d'être plus peintre et plus poète que musicien », comme il le dit après avoir terminé " Armide ", un de ses derniers opéras, composé sur un livret presque analogue à celui dont s'était servi Lulli pour sa tragédie du même nom. La « véritable tragédie lyrique » de Gluck fut accueillie avec faveur par les Viennois. Mais Gluck, ambitieux, tenace, sûr de lui — traits de caractère qu'il a en commun avec Wagner — était résolu à tenter la conquête de Paris, qui était sous l'ancienne monarchie la capitale incontestée de la Musique, des Lettres et des Arts occidentaux. Il comptait sur l'appui de la reine Marie-Antoinette, qui avait été son élève à Vienne, quand elle

était encore archiduchesse. D'autre part, il avait réussi à amadouer Rousseau, très sensible à la flatterie, par l'assurance de son admiration pour ses œuvres. Faisant volte-face, celui-ci déclara que Gluck était le seul musicien capable d'écrire de la bonne musique sur des paroles françaises. Le réformateur de l'opéra était également parvenu à gagner les sympathies des encyclopédistes et de Grimm, l'irréductible adversaire de Rameau. C'est en 1774 que Gluck triompha à Paris avec " Iphigénie en Aulide " et deux ans plus tard avec " Alceste ".

Mais la victoire de cet Allemand frénétique et impérieux, qui exigeait jusqu'à trente répétitions pour un seul opéra — comme Wagner quatre-vingt-dix ans plus tard — ne tarda pas à lui attirer de durables inimitiés. Madame Dubarry — pour contrarier Marie-Antoinette —, La Harpe, Marmontel firent appel à un Italien, Piccini, qui était déjà l'auteur d'une centaine d'opéras et l'opposèrent à l'Allemand, qui venait d'imposer à l'Opéra de Paris le drame lyrique issu d'un brassage des styles français de Lulli et de Rameau et du style d'Alessandro Scarlatti. Gluckistes et Piccinistes — comme vingt-cinq ans plus tôt les Bouffons et les Anti-Bouffons — se firent alors une guerre de papier en se bombardant de libelles et de pamphlets dénués d'intérêt. En 1779 les deux champions, qui vivaient en bonne intelligence, entrèrent en lice avec un opéra composé sur le même sujet : " Iphigénie en Tauride ". La version de Gluck est le sommet de l'œuvre du maître allemand; un demi-siècle plus tard, elle enthousiasma encore Berlioz et le voua à la musique. Piccini dut s'avouer vaincu et quitta la France. Quant à Gluck, dépité par l'accueil glacial fait la même année à son drame lyrique " Écho et Narcisse ", il rentra à Vienne où il mourut huit ans plus tard. Son mérite, c'est d'avoir épuré et simplifié l'opéra tout en l'étoffant de substance musicale et en l'animant grâce à son génie dramatique. Dans ses mémoires Berlioz rend hommage au grand maître allemand dont il entendit avec ravissement les tragédies lyriques à l'Opéra; à la bibliothèque du Conservatoire il en recopia plusieurs avec une ferveur quasi religieuse.

2) L'ALLEMAGNE AU 18e SIÈCLE

L'Allemagne, qui avait été ravagée par la guerre de Trente ans, ne s'était remise que lentement de ce désastre national qui avait transformé en désert de vastes régions de son territoire. Il lui avait fallu environ cinquante ans pour retrouver l'équilibre, déblayer les ruines et reconstruire villes et villages, dont il ne restait quelquefois qu'un amas de décombres. Au cours de ces trente années de pillages, de tueries et de dévastations, elle avait perdu un tiers de sa

population. Elle avait été un champ clos que se disputaient des aventuriers comme Mansfeld, Bethlen Gabor et Wallenstein et où étaient intervenues la France et la Suède. A la fin de la guerre les architectes et les sculpteurs allemands étaient rares; la littérature était pratiquement inexistante (1). En musique un seul très grand nom : Heinrich Schütz, dont l'art poignant avait exprimé le désarroi et les souffrances de tout un peuple désespéré par la guerre de Trente ans. Pour la reconstruction il avait fallu faire appel à des architectes étrangers; ils étaient français ou italiens. L'influence italienne sera prépondérante dans le style des églises, l'emprise française visible dans l'architecture des châteaux et des résidences seigneuriales.

Dans tous les domaines l'Allemagne se mit à la remorque de la France. Thomasius, professeur à l'université de Leipzig, enseignait que la France était la patrie du bel esprit et du bon goût et qu'il fallait se mettre à son école. Gottsched, admirateur de " L'Art poétique " de Boileau, traducteur de l' " Iphigénie " de Racine et dont la femme avait adapté les comédies de Molière, réforma le théâtre allemand en s'inspirant des classiques français, dont l'esthétique (la règle des trois unités) fut adoptée pour les drames qui furent représentés pendant une vingtaine d'années sur une scène modèle organisée et dirigée par une actrice de talent, que Gottsched avait gagnée à la cause de la réforme du théâtre allemand sur la base de la tragédie classique française. Le plus puissant esprit de cette époque est le philosophe Leibniz qui écrivit la plupart de ses ouvrages en langue française et dont l'œuvre capitale est la " Monadologie ". Dans le domaine de l'art la « monade » est l'individualité créatrice de l'artiste qui ne puise ses richesses qu'en lui-même.

Le grand écrivain allemand Thomas Mann a dit un jour, en se référant à son roman " Le Docteur Faustus ", qui est la synthèse de son œuvre et le symbole du destin de l'Allemagne, que « l'âme allemande est d'ordre abstrait (méthaphysique) et musical » (*abstrakt und musikalisch ist das Wesen des Deutschen*). Les Allemands se considérèrent comme le peuple des penseurs et des poètes. Il serait plus juste de voir en eux le peuple des penseurs et des musiciens. C'est le sens de la définition de Thomas Mann, dont les 18e et 19e siècles sont l'illustration la plus patente. En philosophie : Leibniz, Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche ; en musique Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler, Hugo Wolf, Richard Strauss.

(1) Seul émerge de la grisaille morne de la littérature allemande de cette époque le puissant roman — presque naturaliste — " Simplicissimus " de Grimmelshausen.

3) L'AGE D'OR DE LA MUSIQUE ALLEMANDE : BACH ET HAENDEL

a) *Une confrontation.*

C'est au cours du 18e siècle que la suprématie musicale, jusqu'alors apanage des Italiens et des Français, change de camp avec Bach et Haendel et se maintiendra pendant deux siècles en pays germanique. L'âge d'or de la musique allemande coïncide avec l'avènement de ces deux musiciens de génie, nés deux ans après Rameau, en 1685. En peinture, en sculpture, en littérature l'Allemagne continue d'être à la remorque de l'étranger, de la France surtout. Antoine Pesne s'installe à Berlin, où il sera peintre de la cour de Prusse; Frédéric le Grand s'entoure d'écrivains et d'artistes français, le château de Sans-Souci a été construit en style français, en prenant comme modèles les Trianons de Versailles; la plus belle collection de peinture française a été constituée par Frédéric II qui ne parle que français et considère la littérature allemande comme barbare. Elle est, effectivement, en retard de plusieurs siècles sur les littératures française et anglaise. Ce n'est que dans la deuxième moitié du 18e siècle qu'elle brillera d'un vif éclat avec Klopstock, Wieland, Lessing, Herder, Gœthe et Schiller.

Jean-Sébastien Bach est incontestablement le plus grand musicien de tous les temps. Quant à Haendel, un certain nombre de musiciens de premier ordre, de Beethoven à Honegger, lui attribuent un génie équivalent à celui de Bach.

Bach et Haendel dominent la première moitié du 18e siècle; ils sont originaires de la Saxe (qui a produit plus d'un musicien de génie; citons Schütz, Schumann et Wagner). Nés la même année, ils mourront à neuf ans d'intervalle, Bach en 1750, Haendel en 1759. Ils sont l'un et l'autre de forte constitution physique, d'un naturel facilement irritable et combatif mais généreux, et ne se sont jamais rencontrés, bien que Bach eût aimé faire la connaissance de son compatriote qui fut célèbre à vingt ans. Tous deux finiront par être atteints de cécité. Ils ont en commun la même aisance souveraine, la même facilité primesautière, la même virtuosité qui émerveille chez un Rubens, un Vélasquez, un Rembrandt, le même souffle puissant, le don lyrique et épique, l'ampleur et la noblesse de l'inspiration, la science des grandes architectures polyphoniques, une imagination créatrice inépuisable, l'art du développement, la richesse de l'écriture contrapuntique et harmonique, le caractère pittoresque et dramatique de leurs œuvres allié à l'intuition psychologique. Bach aussi bien que Haendel a le sens de la nature; la *Tonmalerei* (la faculté de peindre par les sons) est cependant plus manifeste chez Haendel que chez Bach. La cantate profane

de Jean-Sébastien : " Zerreisset, zersprenget " esquisse un paysage d'automne, tandis que la cantate d'église : " Weichet nur, betrübte Schatten ", invite les « ombres affligées » à céder la place aux effluves du printemps qui émanent des arabesques de l'orchestration. Le célèbre air de basse de la " Passion selon saint Matthieu " : *Am Abend, da es kühle war* (le soir quand vient la fraîcheur), où le crépuscule du soir ramène la paix dans le cœur de l'homme, est un paysage musical en demi-teintes que l'accompagnement confié aux violons et à la viole évoque par le paisible cheminement des instruments dont la douceur verse l'apaisement et la sérénité à l'homme qui « fait la paix avec Dieu » [ex. mus. 3]. Dans les cantates d'église " Bleib bei uns " et " Wie schön leuchtet der Morgenstern ", l'âme est angoissée par l'approche des ténèbres ou réconfortée par le spectacle de la nature, paisible et riante. Chez Haendel les sérénades de plein air et la célèbre " Water-music " ainsi que la " Fire-music " jaillissent d'un cœur que les aspects divers que prend la nature (aurore, coucher de soleil, bois et rivières, monts et vallées) comblent d'aise. Un air de basse de l'oratorio : l'*allegro il pensieroso* dont l'accompagnement est confié au cor, préfigure déjà l'ouverture d' " Obéron " de Weber et la forêt enchantée des poètes romantiques allemands. Le réveil des oiseaux — bien avant Messiaen —, le calme de la mer — bien avant Mendelssohn —, le crépuscule du soir, le clair de lune sur la campagne anglaise, le lever du jour sont rendus par la magie des sons dans maint oratorio de Haendel (" Acis et Galatée ", " Sémélé ", " Israël en Égypte ", " Le Messie "). D'après Romain Rolland la musique instrumentale elle-même est souvent le reflet de tableaux de la nature. Il cite l'allegro du premier concerto d'orgue avec son charmant dialogue du rossignol et du coucou. Il fait encore remarquer que la scène du jardin dans " Rinaldo " est une peinture d'orchestre.

Les thèmes populaires sont fréquents chez les deux maîtres restés proches du peuple en raison de leur modeste extraction. Dans les oratorios " Héraclès " et " Alexandre Balus ", Haendel insère d'entraînants chants populaires italiens. Les concerti grossi et les musiques de plein air ont souvent recours à des airs populaires. Dans le deuxième mouvement de la neuvième sonate à deux voix, Haendel introduit un air populaire anglais. Chrysander, le premier biographe de Haendel, cite le témoignage de Lady Luxborough, à laquelle l'auteur du " Messie " avait confié que c'est aux vociférations et aux rumeurs des rues de Londres qu'il était redevable de plusieurs de ses thèmes musicaux. L'interlude instrumental du " Messie " est une réminiscence d'un air populaire joué par les *pifferari* (joueurs de pipeaux) de Calabre.

Des thèmes populaires égaient également les cantates profanes

de Bach, ses suites pour orchestre, l' " Oratorio de Noël " et les suites françaises pour clavecin. La bourrée de la sonate pour flûte seule est bâtie sur un motif de danse campagnarde.

Ni Bach, ni Haendel ne sont dépourvus d'humour. Chez Bach il se manifeste avec une nuance d'espièglerie dans les cantates profanes. La " Cantate du Café ", par exemple, peinture d'un intérieur bourgeois, exalte, avec verve et bonne humeur, le charme et la quiétude (la *Gemütlichkeit*) de la vie de famille. Elle est d'une admirable richesse mélodique, emportée sur les ailes de rythmes entraînants. Dans " Phébus et Pan ", Bach persifle et tourne en ridicule les adversaires de sa musique. " Nous avons un nouveau Gouvernement " est une satire sur fond de gaieté populaire... L'humour de Haendel se manifeste dans les opéras : " Almira ", " Serge ", " Deidamia "; dans les oratorios " Samson " et " Susanna " et dans la pastorale " Acis et Galatée ".

D'autres affinités existent encore entre les deux maîtres saxons : tous deux sont croyants d'obéidence luthérienne; leur foi est profonde; nul doute ne les effleure; ni l'un ni l'autre ne versent dans le mysticisme. Bach place en exergue de ses manuscrits les initiales J J (*Jesu juva* : Jésus aide-moi ; Haendel les termine par D s g (*Deo soli gloria*). Ce sont des improvisateurs hors de pair sur le clavecin et sur l'orgue et des virtuoses incomparables. Leur production, à l'un et à l'autre, coule de source, pareille au débit d'un fleuve imposant jailli du tréfonds irrationnel de l'être; leur art est un amalgame de spontanéité sans cesse renaissante et de resssources techniques éblouissantes, une parfaite synthèse de la forme et de l'expression.

Haendel et Bach ont subi l'influence de la musique italienne, Bach à ses débuts, Haendel pendant toute sa carrière, mais là commencent les dissemblances; car, si l'art de Bach (héritier de générations d'organistes portant le nom de Bach et nourri de sève musicale germanique) est typiquement allemand, celui de Haendel devient peu à peu cosmopolite; car il s'assimile toute la musique de son temps et son écriture est une synthèse de tous les styles (allemand, italien, français, espagnol). Jean-Sébastien s'est formé par l'étude des œuvres des grands organistes du 17e siècle : Schütz, Scheid, Pachelbel, Buxtehude (voir chap. 3), qu'il a confrontées avec celles de L. Marchand et avec le célèbre livre d'orgue de Nicolas de Grigny qu'il a copié. Les psaumes de Goudimel l'ont familiarisé avec la musique française de la Réforme. Lulli et Couperin ont retenu son attention. Il admire Palestrina; Frescobaldi le passionne, Corelli et Vivaldi lui ont légué leur science de la musique instrumentale — R. Wagner a dit que Bach incarne « l'histoire de la vie de l'esprit allemand dans la plénitude de son essence » (*die Geschichte des innerlichsten*

Lebens des deutschen Geistes); son art est profond, émouvant, symbolique. Celui de Haendel est exubérant, décoratif et coloré. Haendel a « apporté la couleur, l'élément moderne ». C'est ainsi que s'exprime un des auteurs du renouveau de la musique française au 19e siècle, Camille Saint-Saëns.

Aux yeux des contemporains, Bach passait pour un organiste (1) et un claveciniste hors de pair; il était également excellent violoniste, mais les Allemands du 18e siècle ne se doutaient pas que J.-S. Bach était un compositeur de génie. Ils admiraient les œuvres de ses fils, de Philippe-Emmanuel et de Jean-Chrétien en particulier. Haendel, par contre, fut célèbre dès l'adolescence et considéré comme un compositeur de génie. Son étoile ne cessa de monter au ciel de la gloire musicale, et ce n'est pas Bach, mais Telemann (2) qui passait alors pour un génie digne de se mesurer avec celui de Haendel.

Entre ces deux musiciens aux destinées si souvent parallèles, les dissemblances portent donc sur leurs antécédents, l'ensemble de leur œuvre et l'opinion que les contemporains se faisaient d'eux.

b) *La vie de J.-S. Bach* (1685-1750).

Né à Eisenach, au cœur de la Thuringe, non loin de la Wartburg, où Luther a traduit la Bible et où R. Wagner a situé le tournoi des chanteurs du premier acte de " Tannhäuser, Jean-Sébastien (Johann Sebastian) Bach perdit de bonne heure ses parents. Son éducation musicale — car dans cette famille aucune autre carrière n'était concevable pour un garçon — fut confiée à son frère aîné Jean-Christophe, organiste et ancien élève de Pachelbel. Son génie, qui se manifesta de bonne heure, puise sa substance dans cette double ascendance, de caractère religieux et profane, ses ancêtres ayant été soit organistes, soit ménétriers. Après avoir occupé, pendant un an, un emploi de violoniste au service d'un prince de Weimar (1703), il obtint l'année suivante le poste d'organiste à Arnstadt. C'est en 1704 qu'il écrit le célèbre " Caprice " sur le départ de son frère bien-aimé. La période de formation se poursuit à Mülhausen, où le jeune organiste et maître de chapelle épouse sa cousine Maria Barbara Bach. A Mülhausen, il étudie les œuvres de Schütz, Thuringeois

(1) Le célèbre organiste français L. Marchand, convié à une compétition avec son rival allemand, s'était dérobé au dernier moment.

(2) Romain Rolland a réhabilité ce musicien d'une extraordinaire fécondité. Il lui attribue le mérite d'avoir « débouché la cheminée allemande » (c'est-à-dire laissé entrer l'air du dehors, venant de France). Ses œuvres (ouvertures à la française, oratorios, cantates, passions (44), opéras (40), symphonies, musique instrumentale) témoignent de l'influence française. Les contemporains lui savaient gré de leur apporter « le naturel et l'allégresse », selon les termes employés par l'un d'eux. J.-S. Bach l'estimait beaucoup.

comme lui, de Monteverdi, de Buxtehude (voir chap. 3) qu'il était allé entendre à Lübeck, et de Reinken, l'organiste presque centenaire de Hambourg, qui fut émerveillé par la virtuosité et la science dont son jeune confrère fit preuve aux grandes orgues. Après l'avoir entendu improviser une fantaisie sur le thème d'un choral, le vieillard lui dit : « Je croyais que cet art appartenait à un passé révolu. Mais je m'aperçois qu'il revit en vous. » En 1706, Telemann fut nommé maître de chapelle dans la ville natale de Jean-Sébastien et se lia d'amitié avec les autres membres de la famille Bach. Quant au jeune virtuose, déjà renommé comme organiste et claveciniste, il quitte Mülhausen en 1708 pour occuper le poste d'organiste et de maître de musique (*Konzertmeister*) à la cour de Saxe-Weimar. Il se familiarise avec la musique italienne, celle de son contemporain Vivaldi notamment dont il copiera plusieurs concertos de violon et en transposera d'autres pour le clavecin; il étudie l'œuvre de Corelli, d'Albinoni, de Frescobaldi et copie des messes de Palestrina, de Lotti et d'autres compositeurs italiens dont quelques-uns sont de second ordre.

On ne sait ce qu'il faut admirer davantage, le zèle de cet homme de génie attelé à de telles besognes, ou l'humilité du musicien qui disait en parlant de ses compositions que n'importe qui ferait aussi bien que lui à condition de s'appliquer. C'est à Weimar qu'il écrit le livre d'orgue weimarien qui renferme de brèves paraphrases de chorals d'une inépuisable profondeur et les célèbres toccatas en *ré* mineur, ainsi que la grande passacaille pour orgue. En 1717 il s'établit à Cöthen, le prince Léopold d'Anhalt lui ayant offert la charge de maître de chapelle. C'est à Cöthen qu'il écrit une grande partie de sa musique instrumentale, les concertos pour violon et clavecin, pour flûte et luth ainsi que la première partie du " Clavecin bien tempéré ", les célèbres " Concertos brandebourgeois " et la non moins célèbre " Fantaisie chromatique et fugue pour clavecin ", ainsi que trois sonates et trois partitas pour violon seul. Sa première femme, qui avait mis sept enfants au monde, étant décédée en 1720, J.-S. Bach se remaria avec Anna Magdalena Wülken dont il aura treize enfants. De 1723 jusqu'à sa mort il sera *Kantor* (maître des chœurs et organiste) à Leipzig. Il y succède à Kuhnau, musicien de grande valeur, auquel on doit des suites bibliques (*biblische Historien*) de caractère descriptif, écrites pour le clavecin : " Saül ", " David ", " Goliath " et sept sonates pour clavier (" Frische Clavierfrüchte ", littéralement " Fruits frais pour le clavier ") grâce auxquelles Kuhnau peut être considéré comme le créateur de la sonate de piano.

Le " Caprice " que Bach écrivit sur le départ de son frère doit son caractère descriptif à l'exemple que Kuhnau avait donné dans ses " Histoires bibliques ". Le conseil municipal avait offert le Cantorat à Telemann. Celui-ci s'étant récusé, le conseil accepta la candidature

de Bach, tout en regrettant d'être obligé de se contenter d'un musicien « moyen ». Son propre fils cadet, Jean-Chrétien, dont les aptitudes musicales enchantaient son père, traitait celui-ci de vieille perruque; car la musique contemporaine, influencée par Telemann et un peu plus tard par Stamitz et l'école de Mannheim, évoluait vers le style galant, tandis que Jean-Sébastien tendait au dépouillement et à l'abstraction, dans l' " Art de la fugue " notamment, qu'il ne destinait pas à des auditions publiques; car cette œuvre ésotérique et didactique devait être une sorte de bréviaire de l'étudiant en musique, une « grammaire » du contrepoint et de la fugue, dont les rares contemporains qui ont pu en avoir connaissance, ne comprenaient ni la grandeur ni la profondeur.

L'auteur de l' " Art de la fugue " s'était d'ailleurs fait admettre à la Société des sciences de Leipzig; dans ses dernières années la musique devint pour lui un art proche des mathématiques, se prêtant à de savantes combinaisons : *ars mathematica et combinatoria.* (Le grand poète Novalis, un des fondateurs de la première école romantique allemande, prétend qu'il y a identité entre la musique et les hautes mathématiques.) La période qui s'étend de 1723 à la mort de Bach en 1750 est celle des chefs-d'œuvre impérissables : passions, " Messe en *si* mineur ", cantates, deuxième partie du " Clavecin bien tempéré ", " Offrande musicale ", " Art de la fugue ". Bach avait envoyé en 1733 le manuscrit du " Kyrie " et du " Gloria " à l'électeur de Saxe Auguste III, qui était aussi roi de Pologne. Mais il dut attendre encore trois ans avant de recevoir le titre convoité et pompeux de « compositeur aulique et d'église de Saxe électorale et du royaume de Pologne » (*churfürstlich Sächsischer u. Kgl. polnischer Hof-Kirchen-Compositeur*). C'est à cette époque qu'il écrit plusieurs de ses chefs-d'œuvre : le " Magnificat ", six partitas pour clavecin, d'exécution transcendante, modestement intitulés " Klavierübung " (Exercices); la deuxième partie renferme le célèbre " Concerto italien ", tandis que la troisième est destinée à l'orgue et se compose d'une série de chorals, qualifiés de « dogme en musique » ; car ils sont le commentaire musical du dogme. La quatrième partie contient les fameuses " Variations Goldberg " pour clavecin. Un seul voyage rompt la monotonie de cette existence vouée à la musique et absorbée par les multiples tâches qui incombent au *Kantor*. En 1747 Bach se rend à Berlin pour revoir un de ses fils, Philippe-Emmanuel, claveciniste à la cour prussienne. Frédéric II, excellent musicien, réserve le meilleur accueil au vieux maître dont les improvisations au clavecin l'émerveillent. Bach, rentré à Leipzig, reconstitue ses improvisations — ricercare, fugues, sonates —, les rassemble en un recueil qu'il intitule " l'Offrande musicale " et les dédie à Frédéric le Grand qui lui avait fourni un

très beau thème de sa composition comme point de départ de ses improvisations. Quelques mois avant de mourir, Bach est frappé de cécité; la mort le surprend au moment où il vient d'introduire dans la dix-neuvième fugue de l' " Art de la fugue " un troisième sujet sur le nom de Bach : B (*si* bémol) a (*la*) c (*ut*) h (*si*).

c) *La vie de G. F. Haendel* (1685-1759).

Autant la vie de Bach est rectiligne et uniforme, autant celle de Georg Friedrich Haendel est agitée et tumultueuse. Bach est sédentaire; il ne connaît que l'Allemagne du Centre et du Nord. Haendel est grand voyageur et cosmopolite. Il naît à Halle, en Thuringe, environ un mois avant Bach et non loin d'Eisenach, ville natale de Jean-Sébastien. Ses parents n'étaient pas musiciens; son père fut barbier-chirurgien auprès du duc Auguste de Saxe, dont le fils transporta sa résidence à Weissenfels lorsque Halle eut été annexée au Brandebourg en 1680. Le jeune Haendel fait preuve de précoces dispositions musicales que son père voit d'un mauvais œil ; car il destine son fils à une carrière juridique. C'est le duc de Weissenfels qui insiste auprès du père du jeune garçon pour qu'il consente à faire donner des leçons de musique à son fils. L'éducation musicale de l'enfant est alors confiée à un maître excellent du nom de Zachow, qui était Cantor et compositeur et dont l'enseignement puisait sa substance dans les traditions de l'art instrumental et vocal des maîtres de musique allemands.

Haendel doit à Zachow ce qu'il y a de typiquement allemand dans ses compositions, la profondeur de la pensée, la science contrapuntique et la richesse polyphonique. Dès l'âge de seize ans il est organiste à Halle et « déjà important » au dire de Telemann, qui fit sa connaissance à cette époque. Son premier biographe Chrysander dit au sujet de la jeune maîtrise de l'organiste que « personne ne l'a égalé en cela, même pas J.-S. Bach, qui s'est développé plus lentement. » Au bout d'un an il quitte Halle pour s'installer à Hambourg qui était alors le foyer littéraire et musical de l'Allemagne et dont l'opéra dirigé par Keiser (voir Chap. 3) était en plein essor. Il y contracte un engagement comme violoniste de l'orchestre de l'opéra et se met à étudier soigneusement les opéras de Reinhard Keiser — un homme « qui, à défaut de caractère et peut-être de science suffisante, eut certainement du génie », selon Romain Rolland. A vingt ans, Haendel écrit son premier opéra allemand, qui est aussi le seul qui soit parvenu jusqu'à nous. Il est très favorablement accueilli et provoque la jalousie de Keiser. C'est en Italie que le jeune maître passe les années 1707-1709. Il y fait la connaissance du vieux Corelli et des deux Scarlatti. Il gardera toute sa vie l'empreinte de l'art italien. Deux de ses opéras italiens sont représentés, l'un à Florence, l'autre à

Venise. En 1710, il est nommé maître de chapelle à la cour de Hanovre, l'année suivante il s'installe à Londres, où son opéra " Rinaldo " est bien accueilli. Le " Te Deum " composé pour célébrer la paix d'Utrecht (1713) et l' " Ode pour l'anniversaire de la reine Anne " rehaussent son prestige déjà solidement établi et confirmé par le succès de la pastorale " Il pastor fido " et de l'opéra " Teseo ". Le " Te Deum " et l' " Ode " suscitent l'enthousiasme des foules, car ces compositions sont écrites dans un langage propre à émouvoir et à ravir les couches populaires de la nation tout en étant goûtées par les connaisseurs et les dilettantes; en outre, elles se rattachent à la tradition de Purcell mort il y a une vingtaine d'années seulement et dont l'art est resté vivace dans tous les milieux du peuple anglais. A trente ans Haendel est déjà une des gloires de la capitale anglaise; dans sa belle demeure il reçoit les artistes et les écrivains les plus renommés.

En 1719 il fonde une Académie italienne pour laquelle il écrit toute une série d'opéras dont le premier, " Radamisto ", est le plus parfait; mais bientôt commencent les années de luttes épuisantes et de revers face à la concurrence qui lui est faite par plusieurs compagnies rivales italiennes et une anglaise (le Beggars — opéra de Pepusch), qui l'acculent deux fois à la faillite malgré l'énergie farouche et le génie qu'il déploie pendant ces vingt ans de crise permanente, génie multiforme dont témoignent ses opéras italiens. Ces épreuves finissent par terrasser l'infatigable lutteur; mais sa forte constitution triomphe d'une attaque d'apoplexie après une brève cure à Aix-la-Chapelle. Renonçant à renflouer l'Académie, il consacrera désormais l'essentiel de son activité créatrice à l'oratorio, tout en continuant à composer encore quelques opéras italiens. Les années 1738-1739 sont l'apogée de sa production avec les magnifiques oratorios " Saül " et " Israël en Égypte " et les seize concertos d'orgue. En 1741 Haendel écrit en vingt jours son oratorio le plus populaire, le " Messie "; c'est le seul de ses grands oratorios qui est constamment resté au répertoire des concerts spirituels en France. C'est en Angleterre et en Allemagne qu'on peut entendre de nos jours encore les magnifiques oratorios que Haendel écrivit après le " Messie " : " Samson ", " Joseph ", " Belsazar " et " Héraclès ", qui est le chef-d'œuvre de ses oratorios. Mais l'adversité s'acharne sur lui; en butte à l'indifférence générale, en proie à la lassitude et au découragement, il songe à quitter l'ingrate Angleterre, quand un événement imprévu, le débarquement du prétendant Stuart, le sauve; participant au soulèvement de tout un peuple qui se dressait contre les prétentions de l'envahisseur, Haendel écrit en quelques jours le vibrant " Occasional oratorio " pour stimuler les énergies des défenseurs du trône et l'admirable " Judas Macchabée " pour

fêter le triomphe de la dynastie légitime. C'est alors que Haendel, qui s'était fait naturaliser anglais en 1726, fut définitivement adopté par le peuple anglais. Les derniers chefs-d'œuvre qu'il écrivit sont les oratorios " Alexandre Balus ", " Josué ", " Susanna ", " Théodora " et " Jephté ". Après avoir achevé " Jephté " il perd la vue; mais ce malheur n'abat pas le grand homme dont les années de maturité ont été une succession de perpétuels combats contre l'adversité. Il continue à tenir l'orgue pendant l'exécution de ses oratorios et s'éteint le vendredi saint 14 avril 1759 comme il l'avait souhaité : « Je voudrais mourir le vendredi saint dans l'espoir de rejoindre mon doux Seigneur et Sauveur le jour de sa résurrection. »

d) *L'œuvre de Bach et de Haendel.*

1°) *J.-S. Bach: La musique instrumentale et orchestrale.*

L'orgue est la charpente de l'œuvre du Cantor, qui devait sa réputation à sa maîtrise de cet instrument royal. Ayant assimilé l'apport de ses contemporains organistes et de ses prédécesseurs allemands, italiens et français, il en fait, grâce à son génie extraordinaire, une synthèse éblouissante. Le choral protestant est la cellule nourricière de l'immense production d'orgue de ce puissant génie. Il en a écrit cent cinquante (de 1708 à 1747). Les chorals sont des effusions lyriques, dans lesquelles l'âme du croyant s'épanche en prières, en méditations, en implorations et supplications, souvent aussi en actions de grâce. Le symbolisme de ces dialogues avec Dieu est fort transparent. Car ces chorals sont également le truchement de la communion des fidèles, les intercesseurs entre l'homme et la divinité; c'est pourquoi leur langage reste simple et intelligible à la Communauté luthérienne, en dépit de leur complexité et de la variété de formes qu'ils revêtent : choral contrapuntique, choral canonique — en forme de canon —, en trio (trois thèmes se répondent en style fugué), tout entier en forme de fugue, figuré (une mélodie se détache sur les autres voix), orné (le thème principal se ramifie et s'épanouit en ornements scintillants), varié (les variations sont d'une richesse inépuisable).

L'harmonie est évocatrice et quelquefois descriptive. La perfection de l'écriture fait de ces chorals d'inégalables poèmes en musique. Les préludes et fugues pour orgue conçus comme intermèdes décoratifs, témoignent d'une égale perfection. Leur ampleur, leur variété et l'imposant déploiement polyphonique tiennent en haleine et éblouissent l'auditeur. Ces œuvres et d'autres, qui ont été citées au cours de l'esquisse biographique, sont l'aboutissement d'une évolution que le Cantor a portée à la perfection. La fugue, qui est la forme d'art la plus stricte et la plus « scholastique », se fait expressive et symbolique quand elle est bâtie par un architecte

des sons dont les ressources sont infinies.

Les œuvres pour clavecin ne sont pas moins riches de musicalité. Les quarante-huit préludes et fugues du clavecin bien tempéré sont le bréviaire de tout pianiste qui se respecte. Le tour de force de l'auteur de ces recueils didactiques est d'en avoir fait des pièces de caractère, dont quelques-unes ne sont pas sans analogie avec les pièces de clavecin de Couperin, dont Bach avait copié plusieurs et qu'il faisait jouer par ses élèves. Beethoven affirme que le " Clavecin bien tempéré " est le pain quotidien du pianiste; quand il passait la soirée chez son protecteur, le baron van Swieten, il jouait en guise d'adieu quelques préludes et fugues du fameux recueil. Schumann disait que certains de ces préludes et fugues sont de véritables poèmes dont chacun est doué d'une expression particulière et dont l'interprétation nécessite un jeu nuancé qui en respecte le clair-obscur (*seine besonderen Lichter und Schatten*). Quant à R. Wagner, ces pièces caractéristiques jouées par Liszt furent pour lui une « révélation musicale ».

Les toccate écrites pour le clavecin ont l'allure de fougueuses improvisations; les fantaisies, les inventions à deux voix, les « symphonies » à trois voix doivent leur éclat aux mêmes qualités qui distinguent les préludes et les fugues : noblesse et profondeur de l'inspiration, simplicité apparente alliée à une technique magistrale, variété thématique stupéfiante. Les suites françaises, anglaises et allemandes sont les gradins d'un Temple de la musique, où le disciple passe de la danse populaire au menuet de cour, pour s'initier finalement aux délassements d'un pur esprit jonglant avec les jeux subtils du contrepoint et de la polyphonie. La fantaisie chromatique et fugue contient en germe l'évolution qui allait aboutir au chromatisme de Tristan, précurseur de la révolution dodécaphonique. Les trente " Variations Goldberg " sont le sommet de la musique de clavecin; il n'a jamais été dépassé. La plus stupéfiante virtuosité est au service d'une extraordinaire fantaisie créatrice. Quant au célèbre " Concerto italien ", il est la quintessence de la forme concerto héritée des Italiens. Quand on étudie les œuvres de J.-S. Bach on ne peut avoir recours, lorsqu'on essaie de les définir, qu'à des superlatifs ou à des tournures hyperboliques. La perfection ne se définit pas; on ne peut que la constater.

Bach a, en outre, laissé quatorze concertos pour clavecin et orchestre, dont quelques-uns sont des transcriptions de Vivaldi et d'autres compositeurs moins célèbres. Sept sont écrits pour un clavecin, trois pour deux clavecins, deux pour trois clavecins, un pour quatre clavecins. La forme est à peu près identique dans tous ces concertos. Le fonds est, comme toujours chez Bach, d'une variété extrême allant de la gravité à la sérénité, de la méditation à l'allégresse.

L' " Offrande musicale " et l' " Art de la fugue " sont l'aboutissement des recherches stylistiques les plus complexes et les plus ésotériques. L' " Art de la fugue " n'était probablement destiné qu'à la lecture. L' " Offrande musicale " se compose d'un ricercar, de six canons, d'une fugue, d'un deuxième ricercar à six voix, centre et sommet de l'œuvre, suivi de trois autres canons et se terminant par une admirable sonate en trio pour flûte, violon et basse chiffrée ; c'est l'andante qui est le mouvement le plus poignant : un dialogue quasi désespéré entre le violon et la flûte, ces mêmes instruments qui se renvoient une tendre et mélancolique mélopée dans l'andante du deuxième " Concerto brandebourgeois ". L' " Art de la fugue " est un précis de composition transcendant pour initiés, capables d'analyser et de s'approprier les subtilités les plus raffinées du contrepoint et de la polyphonie. Interprétée au clavecin la succession ininterrompue de ces dix-neuf *contrapuncti* finit par lasser l'auditeur. La version pour quatuor à cordes fait beaucoup mieux ressortir les quatre voix et permet de les différencier, donc de saisir les nuances, de se faire une idée de l'extrême complexité de cette glorification de la fugue et d'en pressentir la grandeur. La lecture de la partition est indispensable pour s'initier aux arcanes de ce sanctuaire de la musique.

Les concertos pour violon et orchestre sont encore plus célèbres et plus beaux que ceux pour clavecin. (C'est l'inverse chez Mozart.) Il suffit de rappeler la splendeur des concertos pour violon en *mi* mineur et en *la* majeur et de ceux pour deux violons en *ré* mineur et en *ut* mineur. Les partites et sonates pour violon seul sont des œuvres absolument extraordinaires ; car Bach a fait du violon qui est monodique un instrument polyphonique. A ce propos A. Schweitzer a fait remarquer que le violon était dès le 17e siècle manié comme un instrument polyphonique; il cite Bruhns, un élève de Buxtehude, qui, installé à l'orgue, jouait du violon à plusieurs parties en s'accompagnant de la pédale de l'orgue. A cette époque le violon était déjà ce qu'il est de nos jours : l'instrument le plus apte à rendre les mouvements les plus secrets de l'âme. Stradivarius venait de lui conférer sa forme définitive. La partita la plus plus célèbre est le no 2 en *ré* mineur, dont l'étonnante chacone en trente-deux variations est le plus bel édifice polyphonique érigé pour l'illustration du premier instrument que Bach a appris et dont il jouait déjà excellemment avant d'aborder l'orgue et le clavecin. Les sonates pour violon et clavecin se meuvent sur les mêmes hauteurs. Le clavecin dépasse le rôle subalterne qui lui avait été imparti jusque-là; au lieu de se confiner dans la fonction de basse harmonique, il se hausse au rang de partenaire égal du violon.

Les suites pour violoncelle confèrent une promotion semblable

à cet instrument relégué jusqu'alors au rôle d'une doublure du clavecin. Elles ne sont accessibles qu'à des virtuoses (la sixième notamment), seuls capables d'en rendre la sublime poésie sans achopper aux extraordinaires difficultés dont ces suites sont hérissées. Les trois sonates pour violoncelle et clavecin sont le digne et magistral pendant aux sonates pour violon et clavecin.

La flûte était un des instruments préférés de J.-S. Bach. Il lui a consacré quatre sonates dont une pour flûte seule. La quatrième en *si* mineur est la plus remarquable.

Les suites pour orchestre sont considérées par de bons juges comme le sommet de la musique instrumentale. Le jaillissement de l'invention thématique y va de pair avec la rigueur sous-jacente de l'écriture. Que dire de la gageure que constituent les six " Concertos brandebourgeois ", une des plus pures merveilles du style concertant! Il faudrait pouvoir se pencher longuement sur chacun de ces six chefs-d'œuvre auxquels le terme d'incomparable convient exactement. Le plus étonnant est peut-être le sixième dans lequel l'auteur se passe de l'instrument concertant par excellence (le violon), et où les altos et les violes de gambe créent « un paysage choisi que vont charmant » des thèmes d'une allégresse entraînante encadrant la cantilène de l'andante. Le cinquième est l'ancêtre du concerto de piano; pour la première fois, en effet, un rôle de soliste est imparti au clavecin dans un petit ensemble concertant.

La musique religieuse.

De l'énorme production du Cantor, c'est la musique religieuse qui est la plus universellement connue et admirée : les cantates, les passions, la messe. Bach a presque toujours écrit sur commande, puisqu'il était, jusqu'en 1723, au service de princes qui se seraient crus déshonorés, s'ils n'avaient pas disposé d'un maître de chapelle, souvent traité comme un domestique (J. Haydn portait encore la livrée des princes d'Esterhazy). Les concertos brandebourgeois lui avaient été commandés par un fils du grand électeur, la " Messe en *si* mineur " et le " Magnificat " étaient destinés à l'électeur de Saxe, l' " Offrande musicale ", au roi de Prusse. A défaut de commandes, c'étaient parfois les circonstances qui l'incitaient à composer.

Le choral est la charpente de la cantate d'église, à laquelle Bach a donné une ampleur et une profondeur inconnues avant lui et qu'il a vivifiées de son puissant souffle lyrique et dramatique; deux cents cantates d'église sont parvenues jusqu'à nous sur les trois cents que le Cantor a été tenu d'écrire en vertu des obligations professionnelles lui incombant. Elles étaient exécutées tous les dimanches et jours de fête après l'évangile. Précédées d'une sym-

phonie (ouverture), les cantates se composent de récitatifs, d'airs, de duos, de chœurs, de chorals qui invitent à la méditation et à la contrition. Les plus remarquables sont " L'Actus tragicus " dramatique et bouleversant ; " Bleib bei uns, denn es will Abend werden " (Reste auprès de nous, car le soir tombe) qui évoque un paysage envahi par les ombres du crépuscule ; " Ich will den Kreuzstab gerne tragen " (Je porterai volontiers la croix), profession de foi du croyant qui se soumet humblement à la volonté du Très-Haut; " Wie schön leuchtet der Morgenstern " (Comme l'étoile du matin brille magnifiquement), les cors et les hautbois (qui dialoguent avec une virtuosité si aérienne dans le deuxième trio du menuet du premier concerto brandebourgeois) chantent la sérénité d'un paysage dont la paix se communique au cœur de l'homme; " Ich hatte viel Bekümmernis " (J'avais beaucoup de chagrin) : la profondeur du sentiment rendue par une orchestration somptueuse atteint les cimes de l'émotion ; " O Ewigkeit, du Donnerwort " (Éternité, mot tonitruant), dialogue dramatique ; " Christ lag in Todesbanden " (Le Christ dans les bras de la mort) : des reflets de l'au-delà apaisent l'angoisse du croyant ; " Aus tiefer Not " : « de profundis » angoissant ; " Ich habe genug " (Je suis rassasié) : cantilènes confiées à une voix obsédante; " Ein' feste Burg " : paraphrase magnifique du célèbre cantique luthérien... brisons-là, à regret, ce volume n'étant pas un commentaire des œuvres de Bach. L' " Oratorio de Noël " est, en réalité, un recueil de six cantates, dans lesquelles les chœurs ont un rôle analogue à celui du chœur dans le drame antique; ils commentent l'action. Les "Passions " selon saint Jean et selon saint Matthieu sont des drames sacrés d'une majesté et d'un lyrisme insurpassables. Elles sont mieux connues que les cantates qu'on n'a pas souvent l'occasion d'entendre. La " Messe en *si* mineur " et le " Magnificat " sont des monuments de haute spiritualité, dont la grandeur et la profondeur n'ont jamais été dépassées.

2°) *L'œuvre de Haendel : La musique instrumentale.*

Si on ne considérait que la quantité, l'œuvre de Haendel ne serait pas moins imposante (elle le serait même davantage) que celle de Bach. La grande édition de la " Haendel-Gesellschaft " comprend cent volumes (celle de la " Bach-Gesellschaft " cinquante). Il va sans dire que la quantité n'est pas un critère. L'œuvre de Telemann est au moins aussi abondante que celle de Haendel : personne ne s'aviserait cependant de mettre ces deux compositeurs sur le même plan.

Haendel a été plus précoce que J.-S. Bach. A douze ans, il écrit six sonates en trio pour deux hautbois et harpsichorde. Sa sonate

pour viole de gambe remonte à l'époque où le jeune homme, qui avait été organiste à Halle à l'âge de seize ans, s'installe à Hambourg (1702). Ses suites de pièces pour clavecin, qui datent des années de la maturité (1741), sont aussi remarquables que les suites de Bach pour le même instrument. La plus connue est celle de " L'harmonieux forgeron ", titre inadéquat, car le thème, d'une fière et noble allure, aux accents mâles et solennels, évoque plutôt le déroulement d'un cérémonial fastueux que les coups de marteau d'un forgeron. Haendel manie la variation avec la même aisance que le Cantor. La splendide chacone aux soixante-deux variations est un chef-d'œuvre qui ne le cède en rien à la chacone aux trente-deux variations de la deuxième partita pour violon seul de Bach. Les dix-huit concerti grossi sont le reflet d'impressions et d'épisodes vécus (*Erlebnisse*, ditent les Allemands), recueillis quotidiennement. Kretzschmar voit dans ces concertos des " Stimmungsbilder " (tableaux reproduisant des états d'âme), le second en *fa* majeur est, d'après ce musicologue allemand, une belle journée d'automne. Dans le sixième concerto, dont le larghetto est une rêverie mélancolique, la musette évoque la douceur d'un délassement bucolique. « De telles œuvres, dit Romain Rolland, sont bien des peintures en musique. Pour les comprendre, il faut des yeux pour voir et un cœur pour sentir. » Le concerto grosso garde la structure que lui avait donnée Corelli : le « concertino » (c'est-à-dire les instruments solistes) dialogue avec l'ensemble des instruments (le concerto grosso) renforcé par un clavecin.

La forme de ces concertos est d'une grande diversité, parure étincelante, façonnée par le génie de l'improvisation captée : préludes, fugues, danses françaises et italiennes, thèmes populaires, variations, sinfonie (ouvertures), musette. A la même époque (entre 1738 et 1741, années de maîtrise) Haendel publie deux recueils de sonates à deux voix (deux violons ou deux hautbois ou deux flûtes) avec basse et treize sonates pour deux violons. Toutes ces œuvres sont d'une grande fraîcheur d'inspiration, d'une envolée superbe, d'une noblesse et d'une richesse saisissantes, où, comme souvent chez ce génie de l'improvisation, la spontanéité de l'élan créateur s'appuie sur une maîtrise totale. Les six fugues pour clavier (orgue ou clavecin) témoignent de la même fougue primesautière. La veine lyrique du compositeur les a dotées de thèmes chantants au rythme impétueux, de sorte qu'elles furent rapidement célèbres. Elles n'ont rien de commun avec les grandioses fugues d'orgue de Bach, dont la polyphonie exprime le recueillement et la contrition du pécheur ou des élans de l'âme chrétienne vers Dieu, tandis que celles de Haendel disent la confiance du croyant en Dieu et la certitude de la rédemption des péchés.

Les seize concertos d'orgue sont les chefs-d'œuvre de la musique instrumentale de Haendel. Ils enthousiasmaient les auditeurs qui étaient subjugués par la magnificence du jeu de Haendel dialoguant avec l'orchestre qui comprend deux hautbois, deux violons, deux flûtes, deux bassons ou deux cors, et une harpe. Les prodigieuses ressources du génie de ce maître de l'orgue s'y déploient en un lyrisme sans cesse renouvelé (1). Haendel est l'auteur d'un genre nouveau, la musique de plein air. Resté proche du peuple, son art se vivifie aux sources du folklore. Dans la deuxième moitié du siècle le grand critique, philosophe et écrivain allemand Herder publiera son célèbre recueil : " Stimmen der Völker in Liedern " (La voix des peuples dans leurs chants). L'auteur de la fameuse " Water-music " (sérénade donnée sur la Tamise) et de la " Fire-work music " (écrite pour célébrer la paix d'Aix-la-Chapelle) était attentif à cette voix des peuples, sorte de ferment qui enrichissait son inspiration. Ces musiques de plein air ravissaient aussi bien les délicats que les foules.

Les opéras.

Haendel est essentiellement un homme de théâtre, pour lequel la musique ne peut s'épanouir dans toute sa puissance que dans et par l'opéra. De 1703 à 1740 il écrit quarante opéras de style italien, dont trente-neuf en langue italienne. Les premiers sont influencés par Reinhard Keiser et Alessandro Scarlatti. Dans " Guilio Cesare ", " Tamerlano ", " Orlando ", il s'efforce de trouver un style personnel. Car il a l'ambition de créer un drame musical qui porterait la marque de son génie ; mais les conventions de l'opéra italien auxquelles il ne peut se soustraire, l'obligent à sauvegarder les prérogatives des chanteurs-solistes au détriment de l'action dramatique. Elles lui interdisent d'introduire les chœurs dans ses opéras. Quelquefois il passe outre : pour " Ariodante ", " Alcina " et " Deidamia " il compose des chœurs magnifiques.

La beauté des airs et la richesse de l'accompagnement instrumental distinguent ces opéras de ceux de ses rivaux : Bononcini, Porpora et Hasse, qui ne l'en acculent pas moins par deux fois à la faillite. Car les contemporains de Haendel — pas plus que quarante ans plus tard ceux de Mozart — ne sont pas capables de discerner de quel côté se trouve le génie. Si cependant les opéras du maître anglo-saxon (saxon par la naissance, anglais par affinité élective et naturalisation) n'ont pas survécu à leur auteur en dépit de son génie fulgu-

(1) Joués en mars 1963 à la salle Gaveau par Marie-Claire Alain accompagnée par l'orchestre, ces seize concertos ont émerveillé les auditeurs.

rant, c'est parce qu'ils n'avaient pas de racines ethniques : écrits en italien par un Allemand, ils s'adressaient aux amateurs anglais de l'opéra italien, qui n'y venaient que pour applaudir une prima donna, un contralto ou une basse que Haendel allait souvent chercher en Italie et dont les exigences et les lubies étaient une cause de perpétuels soucis pour cet homme de génie.

L'Oratorio.

Écœuré par l'insuccès de ses opéras italiens, Haendel se consacre à partir de 1733 à un genre voisin de l'opéra, l'oratorio, que ce dramaturge-né concevait comme un drame sacré. La tragédie pastorale " Acis et Galatée ", composée en 1720, petit chef-d'œuvre d'une belle envolée poétique et d'un équilibre tout classique, et l'oratorio " Esther " remanié, dont la première version est de la même époque, furent repris en 1731 et en 1732. " Acis " était qualifié de *english opera* et " Esther " d'oratorio anglais. Une impressionnante série d'oratorios bibliques s'ajoute aux nombreux oratorios profanes qui jalonnent la production du maître depuis 1720. Le grand critique Herder, qui fut le mentor de Goethe à Strasbourg, a dit des trente-deux oratorios de Haendel que c'étaient des œuvres capitales, descendues du ciel et qui dureront tant que l'on fera vibrer une corde. Haendel les a embrasés de la flamme de son génie épique et dramatique et leur a insufflé son âme ardente et tumultueuse. Frémissant de vie et de passion, ces splendides épopées ont la grandeur et la puissance des fresques de Michel-Ange. La plupart d'entre elles magnifient l'histoire du peuple juif qui était familière aux Britanniques nourris de la Bible. En Angleterre comme en Allemagne protestante, le chant choral remonte à une tradition ancestrale. A l'opposé des opéras italiens, dont la vogue était due à un engouement passager, les oratorios bibliques trouvèrent en Angleterre une résonnance profonde. Un puissant souffle religieux les anime.

Dans les douze " Anthems " (psaumes) écrits entre 1717 et 1737 et dans les " Te Deum ", Haendel avait fait preuve d'une inspiration religieuse s'alimentant à la source d'une foi inébranlable et de l'espoir en la résurrection des corps. L'air fameux du " Messie " : « Je sais que mon rédempteur vit » porte témoignage de cette certitude. Le " Messie " est l'oratorio le plus célèbre de Haendel ; avec " Théodora " il est aussi celui qui est empreint de la plus profonde ferveur religieuse. Il se compose d'une série d'hymnes au Sauveur dans lesquels la méditation alterne avec l'affirmation de la foi, la prière avec la contrition, la déploration avec l'exaltation, l'imploration avec l'intermède bucolique, la glorification des mystères sacrés avec l'action de grâce de la Communauté des fidèles. " Théo-

dora " est un poème en musique (d'après Corneille) d'une grande pénétration psychologique, proche du " Messie " par le recueillement et la sérénité qui s'en dégagent. La plupart des autres oratorios sont des drames en musique, dont le livret est en anglais.

Haendel « s'anglicise » comme Lulli et, à un moindre degré Gluck, s'étaient francisés. Vivant sur le sol anglais, ouvert à toutes les influences qui l'enrichissent de leurs divers apports, le maître allemand, après avoir écrit des opéras italiens en Italie d'abord, puis en Angleterre, où le public était avide de musique italienne, écrit des oratorios anglais, des " Anthems " (psaumes) et des " Te Deum ", dont l'esprit est typiquement anglais, en particulier le " Dettinger Te Deum " (qui célèbre la victoire de Dettingen), l' " Anthem funèbre " de 1747 (à la mémoire de la reine Caroline) et l'oratorio " Judas Macchabée " (qui fête le retour du vainqueur de la bataille de Culloden), mais dont le caractère universellement humain en fait le patrimoine de tous les peuples. Les chœurs sont la charpente de ces œuvres monumentales, dans lesquelles Haendel dépense des trésors d'imagination et d'invention mélodique et rythmique. Les plus grandioses sont : " Saül ", " Samson ", " Belsazar ", " Judas Macchabée ", le " Messie ", " Israël en Égypte " (presque entièrement écrit pour chœurs) et " Héraclès ". Dans " Israël en Égypte ", Schumann voyait l'idéal d'une œuvre chorale. Les oratorios abondent en peintures de caractères, en notations psychologiques, en scènes dramatiques, en traits d'humour, en épisodes guerriers, en cataclysmes fabuleux. Primitivement conçus pour la scène, ils se sont heurtés à l'opposition du clergé anglican et à l'interdiction de porter des sujets bibliques sur la scène d'un théâtre.

Conclusion.

Le rayonnement que Haendel exerça de son vivant n'est comparable qu'à celui que connut l'opéra de Gluck dans la deuxième moitié du siècle et à celui de Wagner au 19e. Tous les contemporains rendent hommage à son génie. J.-S. Bach lui-même copiait ses œuvres et lui avait fait demander par son fils W. Friedemann une entrevue qui n'eut jamais lieu. Gluck l'admirait également et Haydn disait : « Il est notre maître à tous. » Beethoven qui avait un culte pour J.-S. Bach n'en déclare pas moins : « Haendel est le plus grand compositeur qui ait jamais vécu. » Liszt voit en lui « un génie grand comme le monde ». Dans ses oratorios, Mendelssohn s'est inspiré du style grandiose de Haendel. Wagner, Brahms et Bruckner, Saint-Saëns, Florent Schmitt et Honegger le considèrent comme un des plus grands génies de la musique.

Quant à J.-S. Bach, il est le maître par excellence que tous les

musiciens, de Mozart à Messiaen, admirent et vénèrent. Son art est un aboutissement, mais il est aussi un point de départ, un phare qui éclaire les routes divergentes que prendra la musique des 19e et 20e siècles ; son évolution est contenue en germe dans le chromatisme et les constantes modulations du plus grand des musiciens. Darius Milhaud a même décelé les prémisses du style polytonal dans l'œuvre du Cantor. Richard Strauss prétend que de J.-S. Bach est issu le courant polyphonique et symphonique, de Haendel le courant dramatique et homophone. Il serait peut-être plus juste de dire que Bach a réalisé la synthèse de la monodie et et de la polyphonie, tandis que Haendel incarne la totalité des styles musicaux du 18e siècle et que le style dramatique de ses opéras et de ses oratorios a servi de modèle à la plupart des musiciens d'opéra.

4) LES FILS DE J.-S. BACH

a) *Karl Philipp Emmanuel.*

J.-S. Bach avait eu vingt enfants de ses deux épouses : six fils et sept filles seulement sont parvenus à l'âge adulte. Il a transmis une part de son génie à cinq de ses fils, legs extrêmement rare aussi bien en musique que dans les autres arts. Si Christophe-Friedrich et Johann-Gottfried-Bernhard (mort à vingt-quatre ans) furent supérieurement doués, des lueurs de génie traversent la production de Wilhelm-Friedemann, de Karl-Philippe-Emmanuel et de Johann-Christian. Wilhelm-Friedemann (1710-1784), sans doute le plus génial des cinq, gâcha ses dons en menant une vie de bohême. Ses suites, ses fantaisies témoignent d'une grande profondeur de sentiment.

Karl-Philippe-Emmanuel (1714-1788) est le Bach de Berlin ou de Hambourg, parce qu'il fut claveciniste de Frédéric II et à partir de 1767 le successeur de Telemann en qualité de directeur de la musique des cinq églises principales de Hambourg. Bien qu'il ait beaucoup écrit pour le culte, c'est à sa musique instrumentale qu'il doit sa réputation de précurseur. Environ deux cents pièces et cinquante-deux concertos pour clavecin (ou piano), un grand nombre de sonates, de très belles symphonies d'orchestre et un traité du jeu de clavecin témoignent de sa prédilection pour la musique de chambre et d'orchestre. La sonate pour piano lui doit son cadre classique : allegro-andante-allegro. Elle se substitue à la suite de danses en l'allégeant et en la transformant. Doué d'un tempérament capricieux et fantaisiste, Ph.-Emmanuel sait concilier son exubérance native avec la solidité du cadre conçu pour la recueillir. A l'allegro initial, qui est monothématique dans la sonate italienne,

Ph.-Emmanuel Bach ajoute un deuxième thème ; l'allegro comprendra, en outre, trois parties au lieu d'une ; il acquerra ainsi une richesse et une souplesse singulières ; bâti sur l'exposition, le développement (que les Allemands appellent *Durchführung*) et la réexposition des deux thèmes qui dialoguent ou luttent ou se perdent l'un dans l'autre, il sera la charpente des allegros de toute la musique de chambre et d'orchestre.

Contemporain des jeunes poètes du *Sturm und Drang* (assaut et impétuosité, littéralement), Gœthe, Schiller, Klinger, Lenz, héritier spirituel de Rousseau, avide de s'affranchir de toute contrainte, K.-Philippe-Emmanuel s'abandonne aux élans de son inquiète sensibilité ; mais, d'autre part, « l'ère des lumières » (*Aufklärung*), l'époque rationaliste et souvent terre à terre qui coïncide avec ses années de formation l'a marqué de son empreinte et préservé de l'anarchie dans laquelle sombrèrent la plupart des poètes du *Sturm und Drang*. Son style très personnel s'accommode parfaitement du cadre de la forme sonate, qu'il a créé, pour freiner l'essor aventureux d'une imagination extrêmement fertile. Haydn lui vouait une grande admiration. Quand il parle de Bach il ne s'agit pas de Jean-Sébastien, mais de Philippe-Emmanuel, tandis que chez Mozart le nom de Bach évoquera presque toujours pour lui la silhouette de Jean-Chrétien. Un an avant sa mort, Philippe-Emmanuel a écrit une sorte de sonate pour violon et piano intitulée " Les sentiments de C.-Ph.-E. Bach ". L'alternance des sentiments et des nuances d'interprétation (indiquées par l'auteur) est extrêmement rapide, la douceur et la colère, la sérénité et la tristesse se succèdent souvent d'une mesure à l'autre, quelquefois elles se heurtent à l'intérieur d'une même mesure. C'est un spécimen de musique « expressionniste » ; elle s'insère dans les préoccupations de l'ère de la sensibilité et de l'effusion subjective, qui porte l'empreinte de Rousseau.

b) *Johann Christian* (*Jean-Chrétien*) (1735-1782).

Le plus jeune fils de Bach, Johann Christian, semble avoir été une personnalité très séduisante qui avait hérité de son père non seulement le talent musical mais aussi des qualités de générosité et de chaleur humaine attestées par les contemporains. Mozart le chérissait. A Milan, où il fut organiste, Jean-Chrétien avait bénéficié de l'enseignement d'un des plus grands maîtres de la musique italienne, le père Martini, auquel le jeune Mozart devra également une grande part de son initiation à la musique italienne. Jean-Chrétien s'installe finalement à Londres, où il étudie les opéras et les oratorios de Haendel. Il écrit seize opéras italiens et quatre opéras français très « chantants », des symphonies dans le style italien,

des sonates et des concertos pour piano, ainsi que des quatuors à cordes. Il est un des principaux représentants du nouveau style, ou style galant, dont Telemann avait été un des hérauts les plus convaincus. « Qui compose doit chanter dans tout ce qu'il écrit ; le chant est le fondement de la musique », disait-il. Deux cents ans plus tard, J. Cocteau, porte-parole des Six, tiendra le même langage : « La mélodie, rien que la mélodie ». Matheson, compositeur et surtout critique musical fort avisé, ami de Bach, de Haendel, de Telemann, est du même avis : « Tout doit être cantabile. » Mais la musique ne doit pas se contenter d'être mélodieuse, elle doit aussi, selon Matheson, être « théâtrale ». C'était l'époque où la musique italienne avait envahi et conquis toute l'Europe ; seule la France de Rameau et de Gluck avait résisté à la fascination exercée par l'opéra italien. Il en était résulté une modification radicale du style : l'écriture polyphonique fut supplantée par la monodie et l'orchestre, jaloux des effets scéniques et des prouesses des chanteurs-solistes, commença à rivaliser avec les mises en scènes où évoluaient les primedonne et les ténors ; il s'étoffe et s'émancipe du rôle secondaire qui lui était dévolu dans les opéras italiens. C'est l'aube de la symphonie d'orchestre.

En France et en Allemagne l'influence de Rousseau avait contribué à répandre le goût d'une écriture simplifiée, prenant appui sur la mélodie qui est l'expression spontanée du lyrisme individuel. Rousseau préférait l'opéra-comique à l'opera seria, dont l'attirail héroïque et mythologique heurtait la vraisemblance selon lui. Le style nouveau devra, en outre, être expressif. Le contrepoint, le canon, la polyphonie et la fugue en seront bannis ou réservés aux « vieilles perruques », comme disait Jean-Chrétien. (Ces défroques du passé seront bientôt ressuscitées par le génie de Mozart.) Le concerto grosso que Bach et Haendel avaient marqué du sceau de leur génie, sera délaissé au profit du concerto pour solo et orchestre. La basse continue est définitivement abandonnée. Quant au clavecin, il ne tardera pas à être évincé par le piano à marteaux plus apte à exprimer les nuances de la musique « nouvelle ». Le piano à marteaux fut inventé en 1700 par Hebenstreit, mis au point par Cristofori en 1710 et perfectionné par Silbermann et Érard.

C'est Jean-Chrétien Bach qui donna les premiers « récitals » de piano. La symphonie, qui pendant longtemps n'avait été qu'une simple ouverture, passe de l'opéra au concert public, autre création du 18e siècle. En collaboration avec le violoniste Abel, Jean-Chrétien Bach avait fondé à Londres le premier concert public. En France, c'est Philidor qui fut le fondateur, en 1725, des fameux concerts spirituels, dont la vogue se prolongea jusqu'à la Révolution. Gossec les réorganisa en 1773 ; trois ans avant cette date il avait créé le

« Concert des Amateurs », pour lequel il écrivit de nombreuses symphonies. L'engouement pour la symphonie fut général. En Italie, ce fut Sammartini qui lui donna son cadre classique.

5) L'ÉCOLE DE MANNHEIM

En Allemagne, qui n'a jamais été centralisée à l'excès comme la France, une vingtaine de princes ou suzerains sur environ trois cents avaient toujours eu la prétention d'avoir un théâtre et un orchestre à leur disposition. Entre 1740 et 1780 ce fut l'électeur palatin Charles-Théodore, résidant à Mannheim, qui put s'enorgueillir d'avoir le meilleur orchestre d'Europe. Son premier chef, Richter, fut un des plus remarquables chefs d'orchestre et compositeurs de symphonies du 18e siècle. Mais c'est sous son successeur Stamitz (1717-1757) que ce merveilleux orchestre acquit une réputation internationale. Comme Richter, Stamitz est chef d'orchestre et compositeur. De fécondes innovations caractérisent ses symphonies : des effets de contraste, des nuances, le crescendo et le decrescendo, l'émancipation des basses, parfois dotées de thèmes autonomes (procédé familier à J.-S. Bach qui était alors complètement méconnu). Stamitz introduisit, en outre, le menuet dans ses symphonies qui furent accueillies avec enthousiasme en Allemagne, à Paris et à Londres. Une recherche du coloris orchestral est manifeste dans plusieurs de ces symphonies, où les cors et les clarinettes joignent leurs timbres éclatants aux instruments traditionnels. Dans une lettre du 2 décembre 1788, Mozart se plaint que la clarinette n'ait pas encore conquis droit de cité dans l'orchestre. « Si seulement nous avions des clarinettes ! », s'écrie l'auteur du magnifique quatuor pour clarinette, qui est de 1790. Lors de son passage à Mannheim, en 1778, Mozart entendit le célèbre orchestre, dont le chef était alors Cannabich, successeur de Stamitz. Ce fameux ensemble fut une pépinière de symphonistes de grand talent. Mozart fut surtout séduit par le talent de Holzbauer qui est l'auteur d'un des premiers opéras allemands : « Gunther von Schwarzburg », et par celui du flûtiste alsacien J.-B. Wendling qui lui fit connaître les ressources de ce bel instrument et qui est l'auteur de quatuors qui sont restés au programme des concerts jusqu'à nos jours.

Le 18e siècle est l'âge d'or de la symphonie ; une pléiade de musiciens, qu'il n'est pas possible de mentionner tous, en écrit des centaines. Bornons-nous à citer Wagenseil — que Mozart portait aux nues — et Ditter von Dittersdorf qui en composa une centaine, dont douze sur les métamorphoses d'Ovide, ébauche de la future musique à programme, comme l'avaient été les " Apothéoses " de Couperin.

D'autre part, il faut savoir que la musique de plein air n'est pas l'apanage des Anglais. En Autriche et en Allemagne du Sud les sérénades, les cassations, les nocturnes étaient donnés le soir en plein air devant un public de connaisseurs. La plupart des musiciens du 18e siècle, dont Haydn et Mozart, ont écrit des sérénades de plein air qui sont en réalité des symphonies abrégées, fragmentées (ou cassées, de là le terme de « cassation »). La célèbre " Petite musique de nuit " est en réalité une sérénade nocturne qui revêt la forme d'un quintette. Les compositeurs de l'École de Mannheim avaient débarrassé la symphonie des reliquats du style italien souvent redondant et tarabiscoté. Mais pour lui donner sa structure définitive et l'étoffer d'idées musicales, il fallut attendre l'apport d'un homme de génie ; ce fut Joseph Haydn.

6 LE RAYONNEMENT DE LA MUSIQUE ALLEMANDE

1) LA PÉRIODE CLASSIQUE : HAYDN ET MOZART

a) *Joseph Haydn* (1732-1809).

Né en 1732 à Rohrau en Basse-Autriche, fils d'un charron qui aimait le chant et la harpe, et d'une mère douée d'une jolie voix, le jeune Haydn, dont le talent musical a été précoce, fut un autodidacte nécessiteux. Après quelques années de privations et d'expédients, il entre au service d'un richissime magnat hongrois, le prince d'Esterhazy ; il sera pendant trente ans chef de l'orchestre princier. D'abord traité comme un domestique, portant livrée, ses maîtres, se rendant compte de son génie, finirent par l'appeler : *Lieber Herr von Heiden* (*sic*), « Cher Monsieur de Heiden ». Libéré de cette servitude princière, il s'installe à Vienne en 1790. Deux voyages en Angleterre (en 1790 et 1794) sont ses seules échappées hors des limites du Saint-Empire. Quelques jours avant sa mort en 1809 il reçoit la visite d'un hussard français — l'armée française venait d'occuper la capitale autrichienne — qui donne au vieux maître moribond sa dernière joie en lui chantant l'air : « Mit Würde und Hoheit » (Plein de dignité et de majesté) de la " Création ".

On a dit et redit que Haydn est le père de la symphonie. Or, la symphonie était née avant lui ; c'était assurément une adolescente un peu grêle et qui parvint grâce à Haydn à une maturité éclatante. Le maître autrichien a écrit cent-sept symphonies (il en existe deux cents apocryphes). La première date de 1759 ; deux ans plus tard il écrit trois symphonies descriptives : " Le matin ", " Midi ", " Le Soir " ; elles sont manifestement influencées par le style des-

criptif de concerti grossi de Haendel. C'est, par contre, l'influence italienne qui est encore perceptible dans la symphonie n° 9, qui date de 1762. Le thème populaire du trio du menuet est une réminiscence des années bucoliques du jeune maître passées en compagnie des bergers, des valets de ferme et des pêcheurs des bords de la Leitha. Toute sa musique est imprégnée du parfum et de la saveur des mélodies populaires. A Vienne il avait été pendant plusieurs années le compagnon (d'infortune souvent) de chanteurs des rues qu'il accompagnait au violon. Plus tard il harmonisa trois cent soixante-cinq chansons écossaises et galloises. C'est dans le folklore que son contemporain Herder voyait l'expression la plus authentique de l'âme des peuples. Deux cents ans plus tard Bela Bartok suivra les brisées du maître autrichien en recueillant des centaines de chansons populaires hongroises, roumaines et algériennes. Les mélodies chantées par le petit peuple hongrois et autrichien sont une des principales sources d'inspiration de Haydn.

A partir de 1762 il s'efforce de simplifier et de resserrer l'écriture de la symphonie : de brefs motifs en seront la charpente ; elle acquiert des qualités dramatiques s'ajoutant aux éléments pittoresques et populaires qui faisaient le charme des premières symphonies. L'art du développement thématique est déjà très remarquable dans la symphonie en *mi* mineur (1772). En 1781 Haydn écrit trois symphonies pour la loge olympique de Paris ; elles sont intitulées " Reine de France ", " Poule ", " Ours " et témoignent d'une parfaite maîtrise de l'instrumentation. Les symphonies les plus remarquables sont celles que Haydn composa pour l'orchestre de Londres. Les titres suggestifs qu'il leur donne — " Oxford ", " Surprise ", " Coup de timbale ", " Miracle ", " Militaire ", " Horloge ", " Roulements de timbale ", " Cloche ", " Londres " — témoignent de son désir d'orienter l'imagination de l'auditeur et sont conformes à une coutume de l'époque, à laquelle Couperin s'était également conformé dans les pièces de clavecin (coutume qui s'est prolongée jusqu'au milieu du 19e siècle et que les musiciens impressionnistes et d'autres plus récents ont reprise). Les allegros virils et décidés sont quelquefois sillonnés d'éclairs de révolte ou de colère, les andantes s'imprègnent souvent de mélancolie ou de rêverie langoureuse ; parfois une plainte déchirante s'en exhale. Des passages dramatiques assombrissent brusquement le cheminement d'une paisible cantilène mélodieuse. Haydn introduit, en outre, un élément nouveau dans la symphonie : la variation ; elle est le réceptacle de ses confidences les plus intimes et de ses émotions les plus profondes. Cette musique n'est plus impersonnelle comme celles de Bach et de Haendel ; elle est déjà préromantique. L'artiste a depuis longtemps cessé d'être anonyme ; il commence à exprimer ses propres sentiments

et se complaît, lorsqu'il est homme de Lettres, à écrire ses mémoires : Rousseau avec cynisme et impudeur ; Gœthe avec une sérénité olympienne ; Jung-Stilling, avec l'humilité d'un cœur simple.

Pour ce qui est de la musique instrumentale, il n'est pas exagéré de dire que Haydn est le père du quatuor. Car ses prédécesseurs ne le concevaient que sous la forme du trio avec accompagnement du clavecin. Haydn s'était d'abord fait connaître par des sonates dont plusieurs sont fortement influencées par les six sonates pour clavecin de Ph.-Emmanuel Bach, qui l'avaient enthousiasmé. « Je ne pouvais plus m'arracher à mon clavecin, a-t-il écrit, aussi longtemps que je ne les ai pas sues toutes par cœur. » Les sonates pour piano du maître autrichien sont tombées dans un injuste oubli. Quelques-unes, notamment celles en *ré* bémol majeur, en *mi* bémol majeur, en *la* majeur, *ut* mineur, *ré* mineur, *ut* dièse mineur, ne sont pas inférieures aux sonates de piano de Mozart, qui dépasse, toutefois, Haydn dans les sonates en *ut* mineur si dramatique et en *ré* majeur, de caractère contrapuntique.

En 1775, Haydn subit une crise « romantique », si l'on en croit son ami et premier biographe Geiringer. C'est l'époque de Werther, des âmes sensibles et des nombreux suicides provoqués par les souffrances et la mort du jeune héros de Gœthe. Chez Haydn cette crise entraîne un repli sur lui-même, un découragement passager, des accès de mélancolie, qui se reflètent dans les œuvres de cette époque. Werther avait succombé parce qu'il n'avait pu surmonter sa douleur et maîtriser son désespoir. Tasso, héros d'une tragédie datant des années de maturité de l'auteur de Werther, trouve un remède à ses souffrances et à ses échecs dans la poésie : " Quand la douleur rend l'homme (sous-entendu : ordinaire) muet, un dieu m'a gratifié du don de dire mes tourments ". Ces mois de crise approfondissent et mûrissent l'art de Haydn, qui a toujours joui d'un équilibre robuste et qui est doué d'un optimisme et d'une bonne humeur natifs et constants. L'andante *con variationi* en *fa* mineur et surtout la dernière sonate pour piano en *sol* bémol opus 52 ont une saveur préromantique indéniable. Haydn avait commencé à écrire des quatuors dès sa vingt-troisième année. Il en a écrit soixante-seize ; les chefs-d'œuvre s'échelonnent de 1781, date des quatuors russes de l'opus 33, dédiés au grand-duc Paul de Russie, au dernier opus 103 qui est de 1795. Les quatuors de l'opus 17 furent écrits pendant la crise romantique. Le n° 1 en *mi* majeur et le n° 4 en *ut* mineur (tonalité extrêmement rare chez Haydn, fréquente chez Beethoven), sont particulièrement marqués par les remous de l'inquiète agitation qui risquait d'ébranler l'équilibre de l'artiste et qui a laissé des traces dans l'ensemble de sa production de cette époque.

Les six quatuors russes sont célèbres, notamment le troisième dit

" Les Oiseaux " et le deuxième avec son final humoristique — l'humour est d'ailleurs une caractéristique d'un grand nombre des finales de Haydn, souvent écrits en forme de rondos — et l'espièglerie mutine de l'allegro initial. Haydn se livre dans ces quatuors à de nouvelles expériences harmoniques et stylistiques. Il a dit lui-même que la forme en était « neuve ». Au menuet, il substitue le scherzo, qui sera une des formes que préférera Beethoven. Mozart fut frappé par la nouveauté et la maîtrise de ces quatuors ; c'est sous l'emprise de leur puissance expressive qu'il écrivit six quatuors dédiés à son maître Haydn qui fut, a-t-il dit, « le premier qui m'ait enseigné la manière d'écrire un quatuor ». Stimulé par ces chefs-d'œuvre de son ancien élève, Haydn se met à composer à son tour les six quatuors de l'opus 50 : émulation admirable et féconde, sans doute unique dans l'histoire de la musique. A la même époque, il adapte pour quatuor à cordes son magnifique oratorio : " Les Sept paroles du Christ ", une des œuvres les plus pénétrées de ferveur religieuse que le maître ait écrites. Les quatuors les plus remarquables sont ceux de l'opus 64, dont le cinquième, dit " L'Alouette ", est le plus connu et surtout les six de l'opus 74 qui est incontestablement le chef-d'œuvre de Haydn. C'est cet opus qui recèle les perles de l'œuvre instrumentale du père du quatuor : le n° 2, dit " Quatuor des quintes ", celui de " L'Empereur " avec, dans l'andante, les splendides variations sur l'hymne autrichien, qui est également dû à Haydn. Au quatrième, composé en Angleterre, les Anglais ont donné le nom de " Sunrise " (Lever du soleil). Le poignant *cantabile e mesto* du cinquième est une des pages les plus inspirées de Haydn. L'allegro du premier est remarquable par l'ampleur du travail thématique (la *Durchführung*). Le trio du menuet est un délicat chef-d'œuvre.

La musique instrumentale de Haydn charme et séduit immédiatement l'auditeur, elle l'émeut souvent; quelquefois, dans les mouvements lents des quatuors et des symphonies, elle invite au recueillement, à la méditation; toujours elle stimule les énergies spirituelles et élève l'âme. Elle est une des créations les plus originales et les plus parfaites de l'esprit humain.

R. Wagner s'est donné le ridicule de la condamner en termes aussi impitoyables qu'ineptes : « Dans la musique instrumentale de Haydn nous croyons voir le démon enchaîné de la musique jouer devant nous avec la puérilité d'un vieillard-né. »

A Londres Haydn avait entendu plusieurs oratorios de Haendel; enthousiasmé et fasciné par le génie de son grand devancier, il écrit alors deux oratorios, la " Création " — son œuvre la plus puissante et la plus grandiose — et les " Saisons ". Dans la " Création " les chœurs répondent aux effusions lyriques des solis et des duos

en magnifiques actions de grâce; plusieurs détails, l'évocation du chaos par l'emploi de tonalités indéterminées qui suggèrent une atmosphère quasi atonale instantanément dissipée par la formidable clameur dans la tonalité lumineuse d'*ut* majeur sur le mot *Licht* (lumière), l'air joyeux saluant l'aube d'un monde nouveau succédant à l'imprécation farouche en style fugué lancée au démon, le duo final d'Adam et Ève sont la preuve que le génie lyrique et descriptif de Haydn sait aussi, à l'instar de Haendel, manier les effets de contraste.

Les " Saisons " n'atteignent pas à la grandeur de la " Création " en dépit de beautés éparses dans l'ensemble de cet oratorio (la scène des vendanges, de la chasse, l'approche de l'hiver...). C'est là qu'on rencontre des puérilités et quelques platitudes; il est vrai que le livret est des plus médiocres (celui de la " Création " ne vaut guère mieux; mais la naïveté et l'ingénuité de certains passages de la " Création " — celui des animaux par exemple — se fond et se dissout dans le puissant souffle épique et lyrique de cette admirable partition). L'amour de la nature, dont le cœur de Haydn était empli, imprègne ces deux oratorios; il s'exprime en accents tantôt graves et nostalgiques, tantôt en effusions d'un lyrisme intime et souvent ingénu.

Haydn a composé vingt-six messes. Ses fonctions auprès des princes d'Esterhazy l'obligeaient à écrire une messe par an pour le jour de fête de la princesse Marie. Mendelssohn a reproché aux messes de Haydn d'être « scandaleusement gaies ». A ce sujet l'auteur de la " Création " s'est exprimé avec sa bonhomie coutumière, comme s'il avait prévu d'éventuelles critiques : « Quand je pense à Dieu, mon cœur est tellement plein de joie que mes notes coulent comme une fontaine et puisque Dieu m'a donné un cœur joyeux il me pardonnera de l'avoir servi joyeusement. » Il terminait ses compositions par ces mots : *Finis : Deo gloria.* La messe " In angustiis " (En détresse) n'est pas gaie, mais pleine de cris de détresse et de furieuses clameurs et les six messes solennelles, écrites au seuil de la vieillesse, sont d'une grande profondeur de pensée.

Fécondée par la foi, un optimisme foncier, l'amour de la nature et la sympathie envers toutes les créatures (cette « sympathie » que " l'Ode à la Joie " de Schiller exalte et que ressentait également Beethoven), l'inspiration de cet homme de génie, qui fut aussi un honnête homme au sens du Grand Siècle, coule, en effet, comme d'une source intarissable. Le but de sa musique est de donner de la joie. Son œuvre est immense : en dehors des symphonies et des quatuors on lui doit : des opéras, treize offertoires, un *Stabat mater*, trente-cinq trios avec clavier (le premier trio avec le final sur un thème hongrois étant le plus connu), trente pour cordes, trente-trois sonates pour clavier, douze pour violon, vingt concertos pour

clavier, neuf pour violon, six pour violoncelle. Les plus beaux de ces concertos sont ceux en *ré* pour clavecin, en *ré* également pour violoncelle et le concerto pour trompette.

Dans les dernières années de sa vie, Haydn n'a plus rien composé. L'aveu qu'il fit dans sa soixante-quatrième année à un de ses familiers : « Il me vient souvent des idées qui feraient éclater le cadre actuel de la musique, mais la force me manque » prouve que « papa Haydn » comme l'appelaient affectueusement les musiciens de son orchestre hongrois, avait l'étoffe d'un révolutionnaire. Pour la postérité, il est le premier classique de l'histoire de la musique allemande.

b) *Michel Haydn et J. A. Hasse.*

La gloire de Joseph Haydn a relégué dans l'ombre l'œuvre remarquable de son frère Michel (1737-1806), maître de musique du prince archevêque de Salzbourg. Sa musique instrumentale ne manque pas d'intérêt; elle est cependant inférieure à la musique religieuse qui est de premier ordre. Mozart admirait profondément les motets de son compatriote, en particulier les " Tenebrae ".

Le nom d'un autre musicien contemporain, qui jouissait à cette époque d'une immense popularité dans toute l'Europe, Johann Adolf Hasse, mérite d'être cité à côté des frères Haydn. C'est le musicien allemand le plus « italianisé » du 18e siècle. Ami de J.-S. Bach et de Telemann il est, avec Telemann précisément, un des rares musiciens allemands qui aient longtemps séjourné à Paris. Quand il était question, au 18e siècle, de musicien saxon il ne s'agissait pas du Saxon Haendel, mais de Hasse, qui était hambourgeois. Hasse avait été à Londres avec l'Italien Porpora, le rival de l'Académie d'opéra italien de Haendel. Haydn avait une très grande estime pour ce maître de l'oratorio, qui est également l'auteur de psaumes, de messes, d'un " Te Deum " grandiose et de toute une série d'opéras. L'ambition du jeune Mozart était de parvenir un jour à la renommée de ce maître illustre en son temps.

c) *W. A. Mozart* (1756-1791).

On a dit de Mozart qu'il est le miracle de la musique. Aucun musicien n'a, en effet, témoigné de dons si prodigieux; aucun n'a été aussi précoce. Né à Salzbourg en 1756, Wolfang Amadeus Mozart mourut prématurément à trente-cinq ans en laissant environ six cents numéros d'opus. A trente-cinq ans Bach n'avait écrit qu'un tiers de son œuvre; il n'avait, en effet, commencé à composer qu'aux alentours de la vingtième année; Mozart esquisse ses premières sonates, son premier concerto de piano, à quatre ans. Il est mort dans la misère,

exténué par un labeur surhumain, car son génie resta incompris des contemporains. La gloire ne lui vint que sur son lit de mort. Bien qu'il ait dit qu'écrire de la musique était un délassement pour lui et que dans sa tête ses œuvres étaient complètement achevées quand commençait l'ennuyeuse besogne de les transcrire sur le papier, l'énorme somme de travail que constitue la simple notation d'une production aussi colossale était des plus épuisantes pour un homme déjà affaibli par les privations et accablé de soucis de toute sorte.

Dès l'âge de six ans le jeune Wolfang et sa sœur Nannerl, fort bien douée également, sont emmenés en tournée de concert à travers l'Europe par leur père, Léopold Mozart, excellent violoniste. A Paris l'enfant fait la connaissance d'un musicien allemand francisé, le Silésien Schobert dont les sonates, gracieuses et chantantes, le séduisent. Il a huit ans quand paraissent ses premières sonates pour clavier. Ses dons prodigieux, ses prouesses au clavier et sur le violon, qu'il avait appris presque seul, ses improvisations géniales suscitent partout l'enthousiasme. A Londres son jeu d'orgue stupéfie. L'enfant entend les oratorios de Haendel, mort il y a quelques années seulement; Jean-Chrétien Bach, le fils cadet de Jean-Sébastien, devant lequel l'enfant prodige avait improvisé et transposé, le prend en affection et l'initie au style italien. A dix ans il écrit son premier oratorio, à douze ans son premier opéra-bouffe, la " Finta semplice ", le petit opéra-comique " Bastien et Bastienne ", et sa première messe.

L'archevêque de Salzbourg le nomme " premier maître de musique " (*Konzertmeister* — on dirait actuellement : premier violon). D'un voyage à Vienne en 1767 il rapporte des symphonies influencées par J. Haydn. Entre 1769 et 1773 il fera plusieurs séjours en Italie où il est fêté, adulé et déjà considéré comme un maître. A Milan il fait la connaissance de l'illustre Sammartini (dont il a été question à propos de Gluck au chap. 5). Déjà familiarisé avec le style italien grâce à Jean-Chrétien Bach, il profite des leçons du grand musicien milanais pour approfondir cette initiation qui remonte à l'année 1765. Quelques mois plus tard il écrit son premier quatuor et une symphonie dans lesquels l'influence de Sammartini est encore perceptible, mais qui est déjà une œuvre de grande valeur (1769). A Bologne il sollicite des leçons d'un autre grand maître de la musique italienne, le père franciscain Martini; c'est l'homme qu'il aimait, estimait et vénérait « le plus au monde ». Il l'initie à la polyphonie des maîtres de la Renaissance. Le père Martini fut aussi le maître de Gluck, de Boccherini (voir chap. 4), de Tartini et de Clementi, connu de tous les pianistes qui ont peiné sur son fameux " Gradus ad Parnassum ". Clementi a été, soit dit en passant, dix ans plus tard le rival sans doute involontaire de Mozart. Quand ce réputé pédagogue du clavier s'installa pour quelques

mois à Vienne en 1790, tous les apprentis pianistes sollicitèrent son enseignement. Il ne resta alors à Mozart, acculé aux expédients et obligé de perdre son temps si précieux à donner des leçons de piano, que deux élèves. D'Italie Mozart rapporte un bagage précieux : six quatuors à trois mouvements (K. 155-160). En 1770 le " Mithridate " de Racine, mis en musique par cet enfant de quatorze ans, avait été représenté avec succès à Rome. La symphonie en *fa* majeur, qui date de 1772, est la première grande œuvre dans laquelle le style italien et le génie allemand se fondent harmonieusement. Un an plus tard Mozart est en butte à la même crise, à la secousse du *Sturm und Drang* dont J. Haydn avait ressenti le contrecoup à la même époque : de profonds remous, des accès de tristesse, des bouffées de mélancolie troublent le cœur de l'adolescent. Son art l'aide à surmonter cette fièvre; il la transmue en créations qui portent témoignage de ces élans passionnés entrecoupés de nostalgiques rêveries : six sonates dites « romantiques » pour violon et piano et trois divertissements. A Salzbourg le frère de Joseph Haydn, Michel, séduit l'adolescent par le caractère rêveur et mélancolique de sa musique instrumentale et par la grandeur et la beauté de ses messes et de ses motets. Les deux magnifiques duos pour violon et alto (K. 423-24, remaniés en 1783) qu'il lui a dédiés témoignent de l'admiration qu'il lui vouait. Il copie le grandiose motet " Les Ténèbres ", de Michel Haydn; le style coloré, l'atmosphère poétique et le charme mélodieux du concerto de piano et de la symphonie en *la* majeur écrits en cette année 1773, attestent l'influence que ce maître vénéré a exercée sur son génial disciple.

Au cours de l'été de cette même année Mozart séjourne à Vienne et fait la connaissance de l'illustre frère de Michel. Les quatuors à cordes (op. 168-173) à quatre mouvements qu'il rapporte de ce séjour et qui sont influencés par les quatuors (opus 17 et opus 20) de Joseph Haydn, sont des œuvres de transition entre le style italianisé de l'opus 155-160 et l'écriture très personnelle — allemande par la profondeur de la pensée — des six quatuors de 1782-1785 qui seront le chef-d'œuvre de sa musique de chambre pour quatuor à cordes. Deux des quatuors de l'opus 155-160 se terminaient encore par une fugue. Les leçons de contrepoint du *padre* Martini n'avaient pas été perdues. Ces quatuors de l'opus 155-160 sont quelquefois qualifiés de « contrapuntiques ».

Les opéras de Gluck et de Hasse, dont le lyrisme jaillit du tréfonds de l'âme allemande (fortement teintée d'italianisme chez Hasse il est vrai), que Mozart avait déjà pu entendre lors d'un premier séjour à Vienne en 1768, lui démontrent à nouveau les possibilités infinies dont l'expression lyrique s'avère capable. Il lui semble que son destin est d'écrire des opéras : « C'est mon idée

fixe », écrit-il à son père. En 1775 il écrit six concertos pour violon; le quatrième, K. 218, est le sommet de ses concertos de violon, dans lesquels une grâce altière s'unit à la profondeur de la pensée. En 1776 il compose deux de ses œuvres les plus populaires : la " Sérénade Haffner ", écrite pour le mariage de la fille du bourgmestre de Salzbourg, et le " Septuor en *ré* "; les deux œuvres sont riches en thèmes mélodieux du style galant propre à J.-Chr. Bach; c'est à dessein que le menuet est intitulé " Minuetto galante "; le style de cette sérénade est une synthèse du style galant et de celui des symphonistes de Mannheim. 1778 est l'année du deuxième séjour à Paris; mais tandis que l'enfant prodige avait été fêté et choyé par l'aristocratie française et reçu par la reine Marie-Antoinette, sa compatriote, le jeune homme de vingt-deux ans passe presque inaperçu et a la douleur de perdre sa mère qui l'avait accompagné ; sa symphonie dite " La Parisienne " est cependant bien accueillie. A l'aller et au retour, il s'était longuement attardé à Mannheim dont le célèbre orchestre était alors dirigé par Cannabich. Il lit et entend les symphonies de Stamitz (mort en 1757), imprégnées du sens de la nature, pittoresques et colorées.

De retour à Salzbourg Mozart écrit la splendide " Messe du Couronnement ", les " Vêpres des confesseurs ", pénétrées d'une intense ferveur religieuse, et une première symphonie en *ut* (à la « grande », à l'immortelle symphonie en *ut*, Mozart a lui-même donné le titre de " Jupiter "), pour ne citer que des œuvres majeures. L'année suivante (1781) son opéra « Idoménée " est représenté à Munich et remporte un grand succès. Il donne sa démission de *Konzertmeister*, s'installe à Vienne et épouse Constance Weber, dont il avait fait la connaissance à Mannheim. Les dix années qu'il lui reste à vivre sont pour lui à la fois les plus exaltantes et les plus calamiteuses. Les chefs-d'œuvre se succèdent mais ils naissent dans le dénuement et d'accablants soucis. Ni lui ni sa femme, charmante et bonne musicienne, mais tête de linotte, ne savent tenir une maison ni faire des comptes; en outre Constance est souvent malade et passablement égoïste. Le *Singspiel* (ou opéra-comique allemand), " l'Enlèvement au Sérail ", dont la première eut lieu à Vienne le 16 juillet 1782, est un hymne à l'amour heureux et juvénile, à l'union de deux cœurs qui s'aiment. Belmonte est Mozart, Constance est la jeune épousée. Leurs airs et leurs duos jaillissent de deux cœurs aimants et ruissellent de la joie qui les emplit (1).

(1) Dans un *Singspiel* le texte est allemand; des dialogues parlés relient airs et ensembles; les airs sont simples, mélodieux et d'allure populaire. Le *Singspiel* est intermédiaire entre l'opéra-bouffe italien et l'opéra-comique français de Monsigny et de Grétry que Mozart avait pu entendre à Paris.

Cette « turquerie », comme on appelait alors les spectacles qui se passaient dans une Turquie fantaisiste, eut beaucoup de succès; les Viennois apprécièrent l'humour badin, l'esprit espiègle, le comique spirituel et l'envolée gracieuse de cette farce débordante de tendre lyrisme et de gaieté primesautière.

A la même époque Mozart commence à écrire les six quatuors qu'il dédiera à J. Haydn (K. 387, 421, 428, 458, 464 et 465). Il a avoué que ces quatuors — qui sont les plus substantiels qu'il ait écrits — ont été de toutes ses compositions celles qui lui ont demandé le plus de travail. Les plus beaux sont sans doute le deuxième (K. 421) et le sixième (K. 465), dit le quatuor des dissonances, le plus connu, le quatrième, dit " La Chasse " (K. 458). Cet ensemble est d'une richesse et d'une profondeur qui n'ont été dépassées que par les derniers quatuors de Beethoven. « Votre fils est le plus grand des compositeurs que je connaisse », dit à cette époque le grand Haydn au père de Mozart. La sonate en *ut* mineur pour piano, précédée de la " Fantaisie ", qui est de la même époque, renouvelle le style et la technique de cet instrument; elle est contemporaine du magnifique quintette pour piano et instruments à vent dont Mozart disait (en 1784) qu'il le considérait comme « ce qu'il avait écrit de mieux ». La " Messe en *ut* mineur ", composée en guise de reconnaissance à la divinité, dont la bonté a permis le bonheur que le compositeur doit à son mariage, est le chef-d'œuvre des dix-huit messes de Mozart. Il venait de découvrir l'œuvre du Cantor, avait copié des fugues, transcrit des préludes du clavecin bien tempéré et écrit le prélude et la fugue en *ut* majeur (K. 394). Le style polyphonique et le contrepoint des maîtres anciens lui avaient été révélés par le *padre* Martini dès 1768. La découverte de Bach parachève cette initiation. Dans la " Messe en *ut* mineur " — dont le credo est resté inachevé — Mozart atteint le sommet de sa musique religieuse grâce à l'équilibre harmonieux entre la polyphonie contrapuntique et le style monodique. Seul le " Requiem ", également inachevé, s'élèvera à la même hauteur d'inspiration. La symphonie dite de " Linz " et la splendide fugue en *ut* mineur pour deux pianos datent de 1783. Dans cette symphonie et dans la sérénade pour huit instruments à vent le contrepoint est magistral. La maîtrise de Mozart en musique instrumentale est telle qu'à vingt-sept ans il a déjà atteint la perfection. Si les finales des quatuors dédiés à Haydn sont encore du même type que ceux de son maître et aîné, gais et d'inspiration populaire, à l'exception de ceux du deuxième en *ré* mineur et du quatrième en *ut* majeur, assombris de mélancolie, la complexité de l'harmonie et la « subjectivité » des sentiments — accablement, méditation, rêverie, élans poétiques — y introduisent un élément nouveau. L'artiste exprime ses angoisses,

ses souffrances et ses aspirations par le truchement de son art. La confidence point : ce n'est pas encore la confession des romantiques; mais le romantisme, aussi bien en Lettres qu'en musique, n'est pas loin.

1784 et 1785 sont des années fécondes. Pendant qu'il achève les quatuors dédiés à Haydn, Mozart se consacre au clavier en le dotant d'une riche floraison de concertos de piano éblouissants — les plus beaux sont ceux en *la*, en *mi* bémol et en *ut* mineur — auxquels viennent s'ajouter d'autres chefs-d'œuvre de musique instrumentale : les deux premiers quatuors pour piano et cordes (la puissance fougueuse de l'allegro initial du premier quatuor est saisissante), les trios avec piano en *sol* et en *si* bémol, celui avec clarinette, le quatuor à cordes en *ré* majeur (K. 499) et la symphonie dite de " Prague ". Le rondo en *la* mineur pour piano, anticipation de la rêverie romantique, et la splendide sonate pour violon et piano en *la* sont des chefs-d'œuvre de proportions plus modestes. Le presto de la sonate est une merveille d'écriture contrapuntique. Le public viennois, passablement frivole et indolent, épris du style galant à la mode, ne se doutait pas que Mozart le comblait de chefs-d'œuvre. Il se passionnait pour le " Barbier de Séville " de Paisiello et pour " Cosa rara de Soler ", un Espagnol italianisé. Il ne comprit pas l'originalité et la perfection des " Noces de Figaro " de son jeune et génial compatriote, opéra-bouffe où l'imbroglio cocasse de l'intrigue va de pair avec la magie de l'écriture et la finesse psychologique qui fait de Figaro, du comte et de son épouse, de Chérubin et même des comparses comme Bartolo et Marcelina, des silhouettes familières : la musique les individualise avec une justesse, une vérité, un brio qu'aucun auteur d'opéras n'avait encore atteints et que Wagner lui-même ne dépassera pas : car son leitmotiv n'est qu'un procédé d'écriture passablement artificiel. Mozart n'en eut pas besoin pour camper musicalement et inoubliablement les personnages de ses opéras et en faire des types caractéristiques.

L'infortune continue à poursuivre l'auteur des " Noces de Figaro "; l'ouvrage fut interdit à Vienne, comme l'avait d'abord été la comédie de Beaumarchais. Mais il triompha à Prague. Après son retour de Prague, Mozart écrivit un de ses plus beaux quintettes, celui en *ut* majeur (K. 515), considéré par beaucoup de « mozartiens » comme l'apogée de sa musique de chambre. Ce quintette révèle l'état d'esprit du compositeur, joyeux et débordant de vitalité. Dans le finale en particulier, il semble être le reflet des jours fastes que l'auteur des " Noces de Figaro " vient de connaître à Prague.

En mai 1787 mourut Léopold Mozart : la douleur qui accabla son fils trouve un écho dans l'admirable quintette en *sol* mineur qui

fut, il est vrai, commencé lorsque Mozart apprit que son père était gravement malade. Un intervalle de neuvième, dont l'âpreté révèle une douleur lancinante, crée un climat d'angoisse et presque de désespoir que les dissonances du menuet accentuent encore davantage. L'adagio est une ardente supplication qui semble se heurter au silence de la divinité, qu'un hymne paradisiaque implore vainement. Le final est précédé d'un adagio poignant, effusion de piété filiale jaillie d'un cœur meurtri par l'épreuve de la mort. Puis, sans transition, un allegro pimpant et gracieux termine ce haut chef-d'œuvre.

En octobre 1787 " Don Juan ", le sommet de l'opéra-bouffe et sans doute le chef-d'œuvre par excellence de Mozart, est applaudi avec des transports d'enthousiasme à Prague, tandis qu'à Vienne, où il est représenté l'année suivante, il ne recueille qu'un succès d'estime (1788). Les Viennois n'avaient de goût que pour les grâces mièvres et la mélodie décorative du style galant teinté d'italianisme (trente ans plus tard Beethoven se plaindra encore amèrement de la légèreté des Viennois); ils étaient, d'autre part, séduits par la déclamation expressionniste de Gluck. Mozart, par contre, avait depuis longtemps dépassé cette esthétique hédoniste et s'était développé en profondeur. Son " Don Juan " a des prolongements métaphysiques; comme le Faust de Gœthe, Don Juan va « titubant de désir à la jouissance et dans la jouissance il est assoiffé de désirs » (*so tauml' ich von Begierde nach Genuss und im Genuss verschmacht' ich nach Begierde*). C'est parce que le grand poète allemand avait compris les affinités entre son Faust et la légende de Don Juan immortalisée par la musique de Mozart, qu'il avait souhaité que l'auteur de " Don Juan " mît son " Faust " en musique. C'est le drame du désir charnel sans cesse renaissant et toujours inassouvi : toujours insatisfait, Don Juan ne trouvera jamais de répit; pas plus que le Faust de Gœthe, il ne dira jamais à l'instant qui passe : « Arrête-toi, tu es si beau. » La musique de Mozart exprime tous ces impondérables en quelques mesures ou en quelques intonations amenées souvent par un changement de tonalité imprévu; une inflexion de la voix, un accent d'une résonance particulière, une nuance ténue lui suffisent pour mettre le cœur à nu et suggérer l'indicible. La mort du commandeur, le duo entre Don Juan et Zerline, le quatuor du premier acte et le récitatif dramatique de dona Elvira suivi de l'air passionné et douloureux de l'épouse bafouée au second acte, le finale grandiose de ce deuxième acte sont les sommets de l'opera-seria; il est presque inutile d'ajouter que les scènes bouffonnes dont Leporello est l'interprète atteignent, dans le genre de l'opéra-bouffe, à la même perfection inégalable.

L'année du demi-échec de " Don Juan " à Vienne (1788) est

celle d'une moisson de chefs-d'œuvre. La fugue pour deux pianos écrite en 1783 est transposée pour quatuor à cordes; Mozart la fait précéder d'un prélude-adagio d'une poignante intensité de sentiment, que de constantes modulations troublent et chargent d'angoisse. La fugue est un monument de science et de pure spiritualité.

Le piano est à l'honneur : sublime adagio en *si* mineur, trios avec piano en *mi* et en *ut*, concerto en *ré* et, couronnement de l'œuvre symphonique, les trois dernières symphonies en *mi* bémol, *sol* mineur et *ut* majeur. Le finale de cette grandiose symphonie (dite " Jupiter ") est écrit en forme de fugue libre. Le contrepoint, la fugue et le canon sont maniés avec une telle maîtrise que ces formes, austères en elles-mêmes, se prêtent parfaitement à ce que Schiller dans ses " Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme ", qualifie de déploiement souverain du jeu esthétique. Ce finale est en effet un jeu d'une virtuosité transcendante, qui captive et ravit l'auditeur, mais dont il ne soupçonne la complexité que s'il jette un coup d'œil sur la partition. Les thèmes de ce finale extraordinaire sont extrêmement simples : le premier en quatre notes : *ut* — *ré* — *fa* — *mi* — se compose d'une succession d'intervalles caractéristiques pour Mozart [ex. mus. 4] ; on le retrouve dans le credo de la messe en *fa* majeur, dans le sanctus de la messe opus 157, dans la symphonie en *si* bémol majeur. Quatre autres thèmes viennent s'agréger à ce premier motif; ils se suivent (plusieurs fois en canon), se répondent, s'opposent ou s'enchevêtrent (vingt mesures avant la fin et pendant quatre mesures seulement — de 399 à 402). L'orchestration qui expose ces thèmes très simples est extrêmement sobre : le quatuor des archets se complète par des cors, des hautbois, des timbales et une flûte. Cette parcimonie de l'instrumentation contraste singulièrement avec l'orchestration tonitruante de plus d'une symphonie contemporaine, dans laquelle le tintamarre et la boursouflure tiennent lieu d'inspiration. Autre chef-d'œuvre : le trio à cordes (K. 563).

En 1789 Mozart écrit ses trois derniers quatuors à cordes qu'il dédie au roi de Prusse qui lui avait proposé un poste très lucratif à Berlin, que le maître refusa sans doute parce qu'il n'osait s'expatrier avec une femme très souvent malade et de jeunes enfants, et aussi parce que le caractère enjoué et jovial de l'Autrichien catholique s'accommode difficilement de la raideur et du sérieux du Prussien luthérien. Comme le roi était violoncelliste, cet instrument acquiert dans ces quatuors dits prussiens une autonomie accrue. Ils témoignent, comme toutes les œuvres de la maturité du maître viennois, d'une maîtrise absolue; mais il n'est pas interdit de leur préférer les six quatuors dédiés à Haydn. " Cosi fan tutte " est le dernier opéra-bouffe de Mozart; d'une donnée absurde son génie

a fait une ensorcelante féerie. Le quintette avec clarinette, qui date de la même année, est une de ses œuvres les plus mélodieuses et les plus connues. L'année 1790 est sans doute la plus sombre de la vie de Mozart. L'abîme de détresse matérielle et morale, au fond duquel il se débat, ne tarit pas son inspiration. Il écrit le quintette à cordes en *ré* majeur, dans lequel la recrudescence de l'écriture contrapuntique témoigne de l'étude approfondie qu'il venait de faire des grandes œuvres de J.-S. Bach, dont il n'avait abordé jusqu'alors que l'œuvre instrumentale.

L'année 1791, qui est celle de sa mort, est aussi celle de l'éclosion de plusieurs immortels chefs-d'œuvre : la " Flûte enchantée ", la " Clémence de Titus ", le sublime motet " Ave verum " et l'émouvant " Requiem ".

Mozart avait toujours eu l'ambition de créer l'opéra allemand. En 1783 il écrivait : « Chaque nation a son opéra : pourquoi n'aurions-nous pas le nôtre? » Le *Singspiel* : " L'enlèvement au Sérail " fut la première tentative de créer un opéra-comique allemand. La " Flûte enchantée " est l'apogée du *Singspiel.* Elle est d'inspiration maçonnique. Composée sur un livret allemand elle réalise la fusion du tragique et du comique, du burlesque et du sérieux, mais la gravité solennelle, la sereine sagesse, l'aspiration au règne de la justice immanente et du bonheur universel expriment les tendances profondes de l'esprit allemand de cette époque. L'intrigue passablement burlesque et pseudo-philosophique est transfigurée par le feu du génie : les pitreries de Papageno, les vocalises et les imprécations de la reine de la nuit, les rivalités comiques des trois dames, le symbolisme puéril des rites d'initiation sont imprégnés d'un lyrisme si divin que la leçon qui se dégage de ce chef-d'œuvre, où la musique et le livret se fondent en une synthèse aussi spontanée que parfaite, est celle de l'amour du prochain et de la fraternité qu'exalte l' " Ode à la joie " de Schiller écrite à la même époque et que magnifiera Beethoven dans le finale de la " Neuvième symphonie ".

Au 18e siècle, la plupart des grands esprits, en pays germaniques, en Angleterre et en France, sont d'obédience maçonnique. Les dialogues de Lessing sur la franc-maçonnerie rendent hommage à l'idéalisme, à l'abnégation et à l'altruisme des membres des loges maçonniques de cette ère de l'humanisme cosmopolite. Mozart avait adhéré à une de ces loges en 1784. L'ode funèbre maçonnique, aussi concise que poignante, est une œuvre d'un caractère quasi religieux. L'andante de son dernier quintette à cordes en *mi* bémol (K. 614) est également empreint d'une sérénité qui semble provenir d'une méditation religieuse. Mozart a l'impression que ses jours sont comptés et lorsqu'un inconnu lui commande un requiem il

lui semble que c'est pour lui-même qu'il le compose. Il ne pourra en terminer que l'introït et le kyrie, dont la puissante polyphonie et l'ardente poésie sont empreintes de cette piété profonde, grave et recueillie qui caractérise la musique religieuse de J.-S. Bach dont Mozart avait repris l'étude en 1789. L'immense production du maître comprend quarante-neuf symphonies, une vingtaine d'ouvrages dramatiques (dont treize antérieurs à 1780), dix-huit messes, le " Regina cœli ", les " Litanies au Saint-Sacrement " et à " Notre-Dame de Lorette ", dix-sept sonates pour piano, trente-cinq pour violon et piano, les plus importantes étant celles en *mi* bémol (K. 380 et 481), *si* bémol, *la* majeur, cinq sonates à quatre mains (le chef-d'œuvre est celle en *fa* K. 497), deux pour deux pianos (remarquables), vingt-cinq concertos pour piano et orchestre (les plus beaux sont en *ré* mineur (K. 466), *ut* (K. 467 et 503), *la* (K. 488), *ut* mineur (K. 491), *ré* (587), *si* bémol (K. 595)), quatre trios pour piano, violon et violoncelle (les plus remarquables étant ceux en *si* bémol, *mi* et *ut*), deux quatuors avec piano.

Les quatuors à cordes sont au nombre de vingt-sept; pour autres instruments : un quatuor pour hautbois, deux pour flûte, quatre pour cor, six quintettes pour cordes dont ceux en *ut* (K. 515), en *ré* (K. 593), en *sol* mineur (K. 516) et en *mi* bémol (K. 614) sont des chefs-d'œuvre. Il faut encore mentionner le quintette avec cor, violon, deux altos et violoncelle (K. 407). Il serait fastidieux d'énumérer en outre les nombreuses fantaisies, sérénades et concerti pour divers instruments; aucun n'est dépourvu d'intérêt; mais la liste serait trop longue. Signalons, toutefois, le beau concerto pour flûte et harpe (K. 299) qui date du séjour à Paris, la très belle symphonie concertante pour violon et alto (K. 364) et le magnifique concerto pour clarinette (K. 622), le dernier concerto que Mozart ait écrit.

L'inspiration de ce génie miraculeux est naturelle et spontanée comme la respiration. Il a subi diverses influences qui ont fécondé ses facultés proprement surnaturelles : celle de la musique italienne qui fut prépondérante, puis celles de Michel et de Joseph Haydn, de Jean-Chrétien et de Jean-Sébastien Bach. Son génie les a fondues en une synthèse si originale que rien n'en transparaît dans les œuvres de la maturité, dont le lyrisme, souvent assombri de mélancolie et d'angoisse, qui se traduisent par des dissonances subtiles, jaillit d'un cœur aimant. Méconnue par les contemporains qui tressaient des couronnes à un rival oublié depuis longtemps (Salieri), réhabilitée comme le fut celle de J.-S. Bach par la postérité, son œuvre, aussi éblouissante que parfaite, est universellement admirée. Mozart a excellé dans tous les genres, musique instrumentale et d'orchestre, musique religieuse, musique d'opéra (la seule que J.-S Bach n'ait

pas abordée) et comme son grand prédécesseur il les a portés à la perfection. Il est classique par l'équilibre et la belle ordonnance de ses œuvres, par son style à la fois élégant et noble, par son écriture concise et magistrale. Il clôt l'ère classique de la musique allemande, mais par la secrète angoisse, les accès de mélancolie et la nostalgie latente qui transparaissent dans plusieurs de ses œuvres, il peut être considéré comme un précurseur du romantisme.

2) LA MUSIQUE EN FRANCE SOUS LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE GOSSEC — MÉHUL — BOIELDIEU — CHÉRUBINI — PAER

Tandis que l'Allemagne peut s'enorgueillir de posséder au 18e siècle cinq génies de la musique : Bach, Haendel, Gluck, Haydn et Mozart, la France ne peut lui opposer que le seul Rameau dont les opéras furent précisément évincés, peu d'années après sa mort, par le drame lyrique rénové d'un de ces cinq Allemands, le Franconien Gluck, et, d'autre part, l'engouement des Français pour l'opéra-comique contribua à écarter de la scène les ouvrages de ce grand musicien français au profit de Philidor, de Monsigny et de Grétry, qui étaient loin d'avoir son génie. Comme les théâtres restaient fermés une partie de l'année pour des raisons d'ordre religieux, Philidor avait dès 1725 pris l'initiative de fonder les concerts spirituels. Jusqu'à cette date, la musique instrumentale avait été l'apanage de l'élite de la naissance ou de la fortune. Les concerts spirituels furent d'emblée populaires. Paris avait toujours été un pôle d'attraction pour les artistes, écrivains et musiciens étrangers, surtout italiens et allemands. Telemann et Hasse y séjournèrent à plusieurs reprises. Le Silésien Schobert était devenu un Parisien d'adoption, tout comme le fut le baron Grimm, l'adversaire de Rameau. Les sonates pour clavecin de Schobert étaient très goûtées par les habitués des salons et des réunions mondaines. Telemann était le musicien allemand le plus francisé, le plus comsopolite aussi. Quant à Hasse, le président de Brosses a loué le style expressif et le goût de ce maître universellement admiré au 18e siècle (voir chap. 5). En 1751 Stamitz, qui avait été chef de l'orchestre fameux de Mannheim, fit entendre deux de ses symphonies avec cors et clarinettes, dans la salle de concert du fermier général La Poplinière, le mécène de Rameau. Le chef de cet orchestre particulier était alors Gossec, d'origine flamande; à son tour il fonda un concert d'amateurs (1776) pour lequel il écrivit de la musique de chambre et des symphonies qui sont calquées sur celles de l'École de Mannheim. C'est pour ce concert d'amateurs que Haydn écrivit six très belles symphonies.

La Révolution française, qui a fait table rase de toutes les insti-

tutions héritées de la monarchie, a également bouleversé les rapports qui existaient entre l'homme et la musique. Alors que celle-ci était considérée sous l'ancien régime comme un délassement agréable réservé à une caste de privilégiés, elle est élevée par les hommes de la Révolution à la dignité d'un art social auquel le peuple tout entier doit participer. La conception que Mirabeau et Condorcet se font de la musique et de son rôle dans l'État est proche de celle de Platon, pour lequel elle était l'art par excellence (ce qu'elle sera également pour le philosophe Schopenhauer), son rôle étant d'éduquer la jeunesse et de former des hommes. Elle sera une éthique au service de la nation; grâce à sa puissance de suggestion et d'envoûtement elle sera également à même de transmettre le message humanitaire et universel qui fait la grandeur de la Révolution et qui est le même que proclamera trente ans plus tard le finale de la neuvième symphonie : « Venez sur mon cœur, multitudes innombrables, j'étreins le monde entier. »

La musique, capable de soulever et d'exalter les masses, devait naturellement participer à toutes les fêtes instituées par la Révolution. Gossec s'efforça de créer un art neuf pour des temps nouveaux. Il écrivit un grand nombre d'hymnes de circonstance, dédiés à la liberté, à Voltaire, à Rousseau, à l'Être Suprême. Le " Te Deum " composé par cet estimable musicien à l'occasion de la fête de la Fédération, le 14 juillet 1790, n'a aucun caractère religieux. C'est une marche entraînante, mais bien banale avec des fins de période en sixtes et en octaves répétées. Mais ce langage simple et populaire était parfaitement adapté au niveau intellectuel de l'immense public auquel il s'adressait. Il ne faut pas non plus oublier qu'au Moyen Age, époque de l'art collectif et souvent anonyme, des thèmes populaires, comme celui de l'homme armé, étaient la charpente de quantité de messes. Quant Rouget de Lisle composa son hymne fameux, l'élan patriotique, le talent et la fougue juvénile se conjuguèrent pour lui inspirer ce péan exaltant. Le " Chant du Départ " de Méhul a jailli du même tréfonds patriotique; une âme collective l'embrase et lui donne des ailes.

Le théâtre lyrique continue à prospérer pendant la Révolution; les salles sont bondées à chaque représentation; il faut sans cesse en ouvrir d'autres. L'opéra-comique qui était devenu un genre essentiellement français avec Philidor, Monsigny et Grétry connaît un nouvel essor avec Méhul, dont l'opéra-comique " Joseph " est un incontestable chef-d'œuvre qu'un aussi bon juge que Weber portait aux nues (1807). Lesueur, le futur maître de Berlioz, écrit plusieurs opéras-comiques, dont " Paul et Virginie " est le meilleur. Boieldieu triomphe en 1800 avec le " Calife de Bagdad "; lui et Méhul sont les musiciens les plus doués de cette époque.

Napoléon, qui aime la musique italienne, fait venir ou protège des compositeurs transalpins : Paesiello, Paer, Cherubini, Spontini. Celui-ci remporte un véritable triomphe avec la " Vestale ", l'année où " Joseph " est également accueilli avec enthousiasme (1807). Cherubini, qui fut l'élève du fameux *padre* Martini, s'établit à Paris à l'âge de vingt-huit ans (1788) et compose des opéras français : " Jodoiska ", " Médée " (repris sans grand succès à l'Opéra de Paris en 1962) et le " Porteur d'eau ". C'est le chef-d'œuvre de Cherubini, que Haydn, Beethoven, Schumann et Wagner considéraient comme un maître. C'est à l'instigation de Wagner que le « Porteur d'eau », composé en 1800, fut magnifiquement mis en scène et représenté avec éclat quarante-deux ans plus tard, à l'occasion du quatre-vingt deuxième anniversaire du maître italo-français. En outre, Beethoven et Schumann admiraient tout particulièrement le grandiose " Requiem en *ut* mineur " pour chœur (sans soli) de ce musicien aussi doué pour la musique religieuse que pour l'opéra et la musique instrumentale. Son " Requiem " présage celui de Berlioz : même ampleur, même recherche d'effets puissants, même grandeur.

Bonaparte avait commandé à Paesiello une marche funèbre pour les funérailles de Hoche. Très satisfait de la manière dont le musicien italien s'était acquitté de cette tâche, il lui offrit le poste de maître de sa chapelle privée. Paer, que Napoléon fit également venir à Paris, est le seul compositeur italien de cette époque dont le talent aurait pu rivaliser avec celui de Rossini (voir chap. 10). Son opéra " Éléonore ou l'Amour conjugal " témoigne de réelles qualités de dramaturge et de symphoniste. Son " Maître de Chapelle ", opéra-comique en deux actes sur un livret français, mériterait d'être tiré de l'oubli, tout comme le " Joseph " de Méhul.

7 LA SUPRÉMATIE ALLEMANDE DU CLASSICISME AU ROMANTISME

1) LA TRANSITION : BEETHOVEN (1770-1827)

a) *L'homme.*

Au moment où le néo-classicisme pompeux triomphait à Paris, avec les " Bardes " de Lesueur (1808) et la " Vestale " de Spontini, " Fidelio ", l'unique opéra du plus grand génie musical du premier tiers du 19e siècle, échoua par deux fois à Vienne (en 1805 et 1806). Le public autrichien n'était pas moins léger et frivole ni moins versatile et féru d'italianisme que celui de Paris.

Mais alors que la vie de Mozart avait été une lutte presque constante contre l'adversité, qu'il était mort dans la misère et que personne ne l'avait accompagné à sa dernière demeure — la fosse commune — Beethoven sut s'imposer à ce même public, put compter pendant tout le cours de sa vie sur l'appui d'admirateurs aussi enthousiastes que fidèles et fortunés. Il est vrai que la mort prématurée de l'un d'eux et la banqueroute d'État de 1811 déséquilibrèrent le budget de Beethoven et qu'après 1816 il fut souvent dans la gêne. Quand il mourut le 26 mars 1827 son convoi funèbre fut suivi de plus de vingt mille personnes et sa tombe continue à être un lieu de pèlerinage pour les innombrables admirateurs de son génie.

Beethoven fut beaucoup moins précoce que Haendel ou Mozart. A 20 ans Haendel avait déjà écrit deux opéras représentés avec un succès immense. A quatorze ans Mozart avait mis en musique la tragédie de " Mithridate " très favorablement accueillie en Italie. Ce n'est qu'en 1775 que Beethoven publiera son opus n° 1, les trois trios dédiés à J. Haydn. Il a alors vingt-cinq ans, étant né en 1770 à Bonn. Il quitta sa patrie rhénane lorsque l'électorat de Cologne fut

annexé à la France et s'installa à Vienne en 1792. En 1802 une surdité progressive l'accula au désespoir; c'est alors qu'il écrivit le " Testament d'Heiligenstadt ", dans lequel il s'insurge contre un destin inique et se déclare obsédé par l'idée du suicide. Cette désastreuse infirmité s'aggrava d'année en année. En 1820 il était devenu complètement sourd. Mais depuis longtemps son vigoureux tempérament avait repris le dessus. Il avait lancé un défit viril au sort contraire : « Je saisirai le destin par la gueule, je ne me laisserai pas abattre », avait-il dit un jour. A ce naturel combatif s'alliait un sens moral inné, que la philosophie de Kant avait contribué à fortifier : « Le ciel étoilé au-dessus de nous; la loi morale en nous », note-t-il dans un de ses carnets. Cette maxime témoigne de l'impression profonde que l'éthique kantienne avait faite sur lui. C'est la haute conception que Beethoven se faisait de ses obligations morales qui le détermina à se charger de l'éducation de son neveu Charles en 1809 quand celui-ci perdit son père. Les frasques du jeune homme causèrent de perpétuels soucis au grand homme dont la surdité et les continuelles déceptions sentimentales aggravèrent la tendance à l'isolement et à la misanthropie. C'est dans la nature qu'il cherchait le réconfort et l'apaisement. « Personne ne peut aimer la nature autant que moi, dit-il un jour, j'aime un arbre plus qu'un homme. » La nature est, en effet, une de ses principales sources d'inspiration. Le jeune musicien Schlössser que Beethoven avait reçu avec beaucoup d'amabilité, a noté l'essentiel du monologue qu'était une conversation avec le maître. « Mes idées musicales me viennent sans être sollicitées, en pleine nature, dans la forêt, au cours de promenades. Elles sont suscitées par mes états d'âme. »

Autodidacte — Beethoven n'a fréquenté l'école que jusqu'à l'âge de dix ans — un instinct littéraire très sûr lui a dicté le choix de ses lectures : Homère — certes édulcoré par la ridicule traduction de Voss —, Platon, Plutarque, Shakespeare, Rousseau — avec lequel Beethoven a beaucoup d'affinités —, Gœthe, Schiller, disciple de Kant et d'une grande rigueur morale, comme Beethoven lui-même. L'idéalisme humanitaire, le goût de l'indépendance, l'amour de la liberté, le culte de l'amitié, la haine du despotisme, les notions d'égalité et de fraternité entre les hommes, ont été fortifiés, exaltés par la lecture de Rousseau et la proclamation des droits de l'homme. Le finale de " Fidelio " est un hymne à la liberté. L'élan des musiques à l'usage des fêtes nationales instituées par la République française avaient comblé d'aise ce cœur généreux, resté proche du peuple et attentif aux chants populaires qui expriment l'âme des collectivités. Les thèmes populaires sont aussi fréquents dans l'ensemble de son œuvre que dans celle de Haydn.

A côté de l'aristocrate Gœthe, courtisan et bénisseur, Beethoven est le plébéien volontiers frondeur et conscient de son génie — comme le fut aussi Mozart — qui lui permet de frayer avec les grands de ce monde, qu'il tutoie souvent et rudoie quelquefois. « La musique est une révélation plus haute que toute sagesse et toute philosophie », aurait-il dit un jour à Bettina Brentano. Quoi qu'il en soit, Beethoven est le premier à avoir assigné à la musique un rôle prépondérant dans l'éducation. Dans ses " Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme ", Schiller avait insisté sur le rôle de l'art dans l'éducation. Pour le musicien Beethoven la musique est l'art « formateur » par excellence. La musique est le langage universel grâce auquel Beethoven aspire à être l'éducateur de son peuple et de tous les peuples. La musique de scène d'" Egmont ", les ouvertures de " Coriolan " et de " Léonore ", le finale de la " Neuvième symphonie ", " Fidelio " dans son intégralité, prodiguent des leçons de courage, de générosité, d'humanité, stimulent les énergies, exaltent les cœurs. Jaillie du cœur — *vom Herzen... zum Herzen* — elle va droit au cœur. L'exergue de la messe solennelle est applicable à l'œuvre entière. A un de ses admirateurs, Beethoven a déclaré : « Qui pénètre le sens de ma musique s'affranchit des misères où se traînent les hommes. » Une autre confidence est l'équivalent d'une profession de foi : « Quiconque veut toucher le cœur de l'homme doit chercher là-haut l'inspiration. » Or, Beethoven n'avait pas la foi profonde de ses grands devanciers Palestrina et Bach qu'il admirait, de Haendel qu'il vénérait, de Mozart dont il aurait voulu solliciter les conseils, de Haydn dont la foi était si forte et si naïve. Comme beaucoup de grands esprits de cette époque, il s'était affranchi du dogme et croyait à « la divinité », au Tout-Puissant, au créateur, à l'Être Suprême. Cette religiosité, ce déisme ne sont pas fondés sur une expérience religieuse profonde. La " Missa solemnis " est une succession d'hymnes grandioses et touchants traduisant les élans d'un cœur embrasé d'un amour ardent pour tous les hommes. Il est significatif que le plus dramatique de ces hymnes soit l'imploration à la paix : *pacem pacem*, qui semble jailli du cœur angoissé et meurtri de l'humanité entière. Or, quand il écrivit cette fervente supplication, la paix régnait depuis sept ans. Quand Haydn composa sa messe " In tempore belli ", des accents analogues, orchestrés d'une façon similaire, imploraient la paix en temps de guerre. Mais Beethoven a pris soin d'écrire sur la partition (1) : « Bitte um inneren und äusseren Frieden » (Prière demandant la paix intérieure et extérieure). C'est la paix de l'âme troublée, du cœur angoissé que Beethoven implore

(1) Au-dessus de l'allegretto vivace de l'Agnus Dei, qui commence par : *Dona nobis pacem.*

avec cette bouleversante insistance en ces années de tourments et de soucis pendant lesquelles il travaille à cette œuvre gigantesque.

La vie de Beethoven est trop connue pour qu'il soit nécessaire de s'appesantir sur sa biographie. Il vaut mieux esquisser un commentaire succinct de l'œuvre en consacrant plus de pages aux sonates pour piano, piano et violon, piano et violoncelle, aux trios et aux quatuors qu'aux symphonies universellement connues.

A trente ans Beethoven est en pleine possession de son talent. Sa première grande période créatrice commence donc en 1800 avec les sonates pour piano de l'opus 26 et 27 et avec la première symphonie. La deuxième symphonie fut écrite en 1802, la troisième en 1804, la quatrième en 1806, les cinquième et sixième en 1808, les septième et huitième en 1809. La première version de " Fidelio " est de 1805. Les onze premiers quatuors s'échelonnent de 1800 à 1810, les concertos de piano en *sol* et en *mi* bémol sont de 1809, le concerto pour violon de 1806.

On peut dater de 1815 le début de la deuxième grande période créatrice du maître. La sonate en *la* pour piano opus 101 inaugure un art nouveau. C'est une des plus importantes des trente-deux sonates pour piano, une des plus riches de substance musicale, une des plus sobres aussi (le premier mouvement notamment) et une des plus originales, bien qu'elle soit moins connue que celle qui la précède (l'opus 90, dit la lutte entre la tête et le cœur) et celle qui la suit, l'opus 106, qui est sans doute la plus puissante de toutes les sonates de piano; le thème en quatre mesures du premier mouvement de la sonate opus 101 réapparaît au début du finale, dont la deuxième partie est une fugue libre. Si cette sonate opus 101 inaugure une période nouvelle dans l'art du maître, le début de l'année 1809 avait marqué un tournant de sa vie. En janvier 1809 le tribunal lui avait, en effet, confié la garde de son neveu et cette tutelle sera pour lui une source de tracas et de soucis permanents.

La " Missa solemnis " fut commencée en 1818 et terminée en 1822; les quatre dernières sonates pour piano, dont la puissance, la hardiesse et l'originalité n'ont jamais été dépassées, furent méditées et composées de 1815 à 1822.

b) *L'œuvre.*

1°) *Les sonates pour piano.*

La sonate avait été pour Haydn le cadre naturel de sa pensée. Beethoven l'adopte d'abord telle qu'elle; peu à peu il la façonne à son gré, l'assouplit, la réduit quelquefois à deux mouvements,

y introduit le récitatif, la coda, l'improvisation, la variation, la fugue; dans les dernières sonates la profondeur et l'originalité de sa pensée sont telles que les conventions formelles régissant la structure de la sonate et remontant à Corelli et à Ph.-Emm. Bach sont bousculées et que le cadre traditionnel éclate. Quelques-unes des sonates sont intitulées : « Quasi une fantasia ». *Fantasieren* signifie improviser. On sait que le jeune Beethoven devait une grande part de son succès dans les salons de Vienne à ses dons d'improvisateur. Des mouvements impétueux comme ceux de l'allegro con brio et le trio du scherzo de la troisième sonate (opus 2 nº 3), le minore de la quatrième sonate (opus 7), le rondo de la neuvième sonate (opus 14, nº 1), l'allegro con brio de la seizième (opus 22) sont probablement des improvisations captées, notées après coup; car le maître était capable de reprendre exactement ses improvisations lorsqu'on lui demandait de les recommencer.

André Gide, qui fut excellent pianiste, aimait tout particulièrement les sonates de la jeunesse de Beethoven (jusqu'à la quinzième), pleines de fraîcheur et d'ardeur juvénile. Dès la septième sonate (opus 10 nº 3) l'accent devient personnel; la confidence apparaît : dans le largo e mesto de cette sonate Beethoven décrit « l'état d'âme d'un mélancolique ». Dans d'autres sonates le maître a orienté l'auditeur en donnant des titres lui-même (sonate des " Adieux " par exemple) ou en autorisant autrui à en faire autant. Le premier mouvement de la sonate opus 90, dédiée au comte Lichnowski, relate les hésitations de cet ami et mécène du musicien, tiraillé entre le désir d'épouser une actrice et la répugnance à se brouiller avec sa famille. D'où le titre : " Le combat entre la tête et le cœur "; le second mouvement devait être intitulé : " Conversation avec l'aimée ". La " Sonate pathétique " doit son nom à la gravité de l'introduction empreinte d'une mâle résolution. L'adagio est un chant suave et recueilli, qui dispense la qualité d'émotion inhérente aux œuvres du maître de Bonn. Dans l'impossibilité de commenter ici, ne serait-ce que brièvement, l'ensemble des trente deux sonates pour piano, il faut nous contenter d'attirer l'attention du lecteur sur quelques perles de cette couronne immatérielle.

La douzième sonate (opus 26) commence par un andante suivi de cinq magnifiques variations. La deuxième avec le tumultueux déchaînement d'octaves aux deux mains, la cinquième d'une coulée sonore si dense et mélodieuse sont les joyaux de cette parure de variations. La troisième partie est une marche funèbre sur la mort d'un héros dans laquelle le piano semble vouloir rivaliser de puissance avec l'orchestre. Aux deux sonates suivantes Beethoven a donné le titre de " Fantaisie " (opus 27 nºˢ 1 et 2). La deuxième est universellement connue sous le titre — inadéquat — de " Clair

de lune ". La méditation poignante de l'adagio sostenuto, ponctuée par de magnifiques basses, n'a rien de doucereux comme l'insinue le titre sentimental donné à cette sonate par un poète contemporain de troisième ordre. A la supplication éperdue de l'adagio succède après un allegretto, dont le trio est aussi bref qu'implorant (dans la deuxième partie notamment), un presto agitato d'une fougue sauvage, d'une révolte titanesque que personne n'avait encore tenté d'exprimer au piano avant Beethoven; des rafales de doubles croches viennent à plusieurs reprises se heurter au barrage inébranlable d'accords rageusement répétés. Une supplication insistante est suivie d'un assaut redoublé contre l'obstacle infranchissable. En manière de coda de puissantes vagues déferlent sur toute l'étendue du clavier. Après un dernier sursaut de colère l'âme invaincue persévère dans sa résolution, ponctuée par l'accord viril d'*ut* majeur. Ce sont les remous de la passion que Beethoven éprouvait en 1801 pour Juliette Guiccardi qui impriment à cette magnifique sonate l'oscillation entre l'ardeur contenue du premier mouvement et l'agitation fièvreuse du finale. La quinzième sonate, opus 28, qui date de la même année et à laquelle fut donné le titre de " Pastorale ", suggéré par le caractère idyllique du rondo, est empreinte d'une poésie pénétrante : c'est l'apaisement après les « orages désirés » de la sonate en *ut*. La dix-septième sonate en *ré* mineur opus 31, n° 2 procède d'une volonté de renouvellement. Czerny, sur les études duquel la plupart des pianistes ont peiné — et que Beethoven estimait beaucoup — prétend que le maître lui avait dit à cette époque : « Je ne suis pas content de mes ouvrages antérieurs; je voudrais entrer dans une nouvelle voie. » La première partie de la sonate en *ré* mineur porte encore la trace du combat intérieur qui s'était livré dans le cœur de Beethoven entre le Destin et son aspiration au bonheur. L'adagio est une méditation d'une magnifique élévation. Le finale, dans lequel passent des tourbillons de révolte et des ouragans de colère, se termine dans un climat de sérénité et d'apaisement.

Bientôt Beethoven écrira la " Symphonie héroïque " où le héros triomphe du destin, comme dans la sonate en *ré* mineur. La sonate opus 53 (dite " L'Aurore ") — la vingt et unième — est d'une rare perfection formelle, bien que ses thèmes ne soient pas aussi plastiques et chargés d'émotion que ceux des deux sonates en *ut* dièse et en *ré* mineur. L'opus 57 en *fa* mineur — la vingt-troisième, dite " Appassionata " — est une épopée, tour à tour sombre, véhémente, altière, recueillie, implorante et d'une intensité d'expression qui stupéfia les contemporains. C'est dans cette sonate, plus qu'en celle en *ré* mineur que Beethoven s'engage dans une voie nouvelle, celle de la confession. Car cette formidable composition est l'aveu

de la passion qu'il éprouve pour Thérèse de Brunswick, à laquelle étaient probablement destinées les " Lettres à l'immortelle bien-aimée " qui furent trouvées à son domicile après sa mort. C'est aussi l'époque de la délicieuse quatrième symphonie, gage d'apaisement et de calme bonheur. Le caractère descriptif de la vingt-sixième sonate opus 81 en *mi* bémol, est souligné par les titres que Beethoven a donnés à chacun des trois mouvements : " L'adieu " " L'absence ", " Le retour ". Le thème des adieux qui donne lieu aux développements les plus substantiels est construit sur trois notes : *sol, fa, mi* bémol, d'où Beethoven tire des effets variés et d'une singulière richesse, correspondant aux divers sentiments que lui inspire la séparation d'avec son protecteur, l'archiduc Rodolphe.

La vingt-huitième sonate opus 101 en *la* majeur est le portique d'un temple de la musique constitué par les cinq dernières sonates des années 1815 à 1822 qui sont de vastes poèmes de la solitude, de la contemplation, de la méditation et de l'évasion vers l'au-delà, temple consacré à la célébration d'un culte à la fois subjectif et transcendant. « Tout ce qui est individuel est ineffable », a dit Leibniz. Ce serait en profaner les arcanes que d'essayer d'en traduire l'indicible grandeur par une analyse qui ne saurait être que technique et donc fastidieuse. Le récitatif dramatique, la variation amplificatrice, la fugue et l'écriture polyphonique donnent à ces dernières sonates un caractère à la fois grandiose, ésotérique et symphonique; les ressources de l'instrument sont dépassées dans les variations de l'opus 111, dont la dernière semble se dissoudre dans un poudroiement stellaire. La fugue elle-même, forme rigide par excellence, se transmue en jeu souverain, d'une poésie immatérielle et abstraite. « Il faut introduire dans ces vieilles formes un élément nouveau, une poésie réelle », a dit Beethoven à son jeune ami Holz quand il était en train de travailler à l'immense fugue de l'opus 106, dont l'adagio est sans doute le plus profond, le plus sublime et certainement le plus monumental que le maître ait écrit.

Les variations sur un thème de Diabelli sont la dernière œuvre importante de Beethoven pour le piano. C'est « l'offrande musicale » que le maître a écrite pour lui-même; car les contemporains n'en comprirent pas la grandeur. Étourdissantes d'invention, de virtuosité, d'une richesse inépuisable, elles sont comparables par la hauteur de l'inspiration et la perfection de la technique aux variations Goldberg de J.-S. Bach; elles sont cependant plus abstraites, elles tendent à exprimer l'inexprimable. La vingtième par exemple, est une incursion dans le domaine de l'irrationnel [ex. mus. 5]. Mentionnons encore les admirables trente-deux variations en *ut* mineur.

2°) *Concertos, sonates pour violon et violoncelle et trios avec piano.*

Beethoven a écrit quatre concertos pour piano, dont deux, celui en *sol* et surtout celui en *mi* bémol, sont des chefs-d'œuvre, supérieurs à l'unique concerto de violon, dont le premier thème, si simple et chantant, est une merveille. Sur les dix sonates pour violon et piano, neuf s'échelonnent de 1799 à 1804. La dixième est de 1810. Contemporaine de " L'Héroïque ", la " Sonate à Kreutzer " est d'une écriture éblouissante. Le climat passionné et exalté de ce chef-d'œuvre lui a valu la réprobation de Tolstoï; il lui reproche d'exercer un pouvoir maléfique sur les exécutants et les auditeurs; mais à son corps défendant, il est obligé d'avouer que c'est « un morceau qui vous communique une puissance qu'on ignorait auparavant et qu'il ne faudrait le jouer qu'en des circonstances capitales, quand on veut provoquer des actions répondant à ce caractère ». Hommage singulièrement éloquent. Si la musique dispose d'une telle puissance elle ne saurait être malfaisante. Pour Bismarck c'est le finale qui insuffle l'énergie nécessaire à l'homme d'action. « Il faudrait l'entendre quotidiennement, disait-il, pour réaliser de grandes choses; car quiconque voudra dès le plus jeune âge modeler le caractère d'un enfant y trouvera la berceuse adéquate. »

Les trois sonates opus 30, 32-33, dédiées à l'empereur Alexandre et composées en 1803, ne doivent plus rien à Mozart, dont Beethoven s'était encore inspiré dans la troisième de ses sonates (en *mi* bémol majeur). La première est d'allure pastorale et populaire. La deuxième, la plus remarquable des trois, est empreinte d'une mâle énergie, accentuée par des fanfares triomphales. L'adagio, toutefois, est une plainte désespérée entre deux élans frénétiques où s'exalte la joie de vivre. La troisième est l'explosion d'une liesse populaire débridée, où la danse rehausse l'éclat d'une fête foraine.

La dernière sonate opus 96 en *sol* majeur évoque un paysage apaisant où chante un oiseau (trille sur le *si* naturel du premier thème très court : *si mi, ré, si*) auquel répond, comme dans la sonate précitée, le thème d'une danse populaire. Après la méditation paisible de l'adagio, le scherzo et le trio reprennent de gracieux motifs de danse et la sonate se termine dans l'esprit d'une pastorale.

La sonate pour violoncelle doit à Beethoven ses lettres de noblesse. Les deux premières sont des œuvres de jeunesse. La troisième fut composée entre « les larmes et le deuil » (*inter lacrimas et luctum,* ce sont les termes de Beethoven); mais sa mâle beauté, la tonalité triomphante de *la* majeur, l'allure fantasque du scherzo et la vigueur entraînante du finale attestent que Beethoven avait séché ses larmes et mis fin au deuil. Le style des deux dernières sonates

pour violoncelle et piano (opus 101, nos 1 et 2) se rapproche de celui des derniers quatuors. Ce sont des chefs-d'œuvre, où souffle « l'esprit » sous le règne duquel Beethoven plaçait ses dernières compositions. L'adagio de la dernière est d'une sérénité toute franciscaine. Par l'esprit, sinon par la foi, le maître était proche du frère des humbles, des arbres, des oiseaux. Dans les accents accablés qui endeuillent la fin de cet adagio la communion avec le Tout s'assombrit, toutefois, d'un voile de désespoir qui était étranger au *poverello* [ex. mus. 6].

Dans les trios avec piano on retrouve le dynamisme interne qui est la marque distinctive de l'évolution du grand homme, dont l'œuvre est une ascension continue. Les trois trios opus 1 à 3 sont dédiés à Haydn, dont Beethoven disait qu'il avait bien été son élève, mais qu'il ne lui avait rien appris. Dans le troisième, en *ut* mineur (tonalité favorite du maître), le génie de Beethoven se manifeste déjà avec éclat (notamment dans le premier et le dernier mouvement). Les deux trios de l'opus 70 sont des œuvres magnifiques. Le premier est qualifié par les Allemands de " Geistertrio " (Trio des fantômes). Le largo palpite et frémit, en effet, d'une inquiétude mystérieuse que les trémolos de la basse communiquent à l'auditeur. Mais le joyeux presto final le délivre de l'obsession. Une très belle introduction, grave et sombre, de caractère polyphonique, précède le premier mouvement (allegro du n° 2 de l'opus 70) débordant d'entrain et d'ardeur. L'allegretto plein de fraîcheur et d'une joyeuse animation, accentuée par les triples croches presque constantes du piano, tient lieu d'andante et débouche sur un deuxième allegretto plus volontaire et décidé. Dans le trio de cet allegretto le piano et les cordes se renvoient de gracieux thèmes dans de spirituelles réparties. Le finale est une page fougueuse et brillante, où le premièr rôle est dévolu au piano. Ce trio est une des plus remarquables œuvres de la maturité de Beethoven (1809). La perle des trios est l'opus 97 en *si* bémol majeur, dit " Trio à l'archiduc ". Le thème souverain et majestueux du premier mouvement transporte l'auditeur — et les exécutants — sur des sommets où ce chef-d'œuvre se maintiendra jusqu'au finale. La page la plus admirable est l'andante avec variations, d'une élévation de pensée et d'une invention mélodique insurpassables.

3°) *Les quatuors.*

C'est dans les derniers quatuors que le génie de Beethoven s'est exprimé avec une totale liberté et une profondeur véritablement unique. Les six premiers quatuors de l'opus 18, datant de 1800, sont encore nettement influencés par Mozart et Haydn, tandis

que les trois quatuors de 1806, dédiés au comte Rasumowski, sont des œuvres de la maturité, qui est synonyme de maîtrise chez Beethoven. Des thèmes russes égaient ces quatuors, tandis que les splendides adagios sont des méditations d'une tristesse accablée (dans le septième quatuor), d'une sérénité conquise dans les larmes (dans le huitième), d'une nostalgie apaisée (dans le neuvième). Le neuvième quatuor en *ut* se termine par une fugue colossale, d'une étonnante maîtrise d'écriture et dont le caractère passionné a été bien mis en lumière par Hans von Bülow. Pour Beethoven la rigueur quasi mathématique de la fugue était source de poésie austère mais authentique. En 1810 Beethoven traverse une crise aiguë : amoureux de Thérèse Malfatti il se heurte à un nouveau refus. Accablé par l'échec réitéré de ses tentatives pour trouver le bonheur dans le mariage, il reconquiert l'équilibre par la création artistique. Les sursauts de colère des quatre instruments à l'unisson au début du onzième quatuor en *fa* mineur (opus 95), qu'une plainte déchirante essaie d'apaiser, témoignent du désarroi et de l'accablement qu'il ressentait encore plusieurs mois après la rupture avec cette jeune fille. Ces violents contrastes se retrouvent également dans l'ouverture d'" Egmont ", qui est de la même époque et dans le dixième quatuor, qui est de 1809 et dont l'adagio est la page la plus émouvante.

C'est entre 1822 et 1826 que Beethoven confie ses peines, ses élans, ses désespoirs et son credo aux cinq derniers quatuors dont les ressources polyphoniques sont très supérieures à celles du piano. A l'instar des dernières sonates de piano les cinq derniers quatuors sont d'altières méditations, des poèmes de la solitude, des îlots de désespoir, des effusions lyriques, des hymnes extatiques alternant avec de ferventes prières et des actions de grâce où la quête d'un monde supra-terrestre s'accompagne de sursauts de vigueur physique et intellectuelle (quinzième quatuor), où le déferlement d'une joie dionysiaque succédant à des abîmes de douleur rétablit la paix du cœur (quatorzième quatuor). Il y avait eu un intervalle de douze ans entre le onzième et le douzième quatuor. Les cinq derniers quatuors sont le sommet de l'œuvre beethovenienne. Le maître, mûri, assagi par les souffrances physiques et morales, par des épreuves, des échecs et des contrariétés de toute sorte, est de plus en plus isolé et replié sur lui-même; des accès de misanthropie alternent avec des périodes de sociabilité; la surdité l'emmure en lui-même; la création artistique le libère. Ainsi les crises de dépression, les spéculations sur les fins dernières, les accès de mélancolie ou de tristesse, qui sont la trame des adagios, alternent avec l'élan vital, la fougue et l'ivresse farouche des scherzi fantasques et titanesques. L'adagio avec variations est la page la plus admirable du

douzième quatuor. La grande variation amplificatrice par laquelle se termine la dernière sonate pour piano — qui est de 1822 — et qui se perd dans les limbes de l'empyrée a pour corollaire la coda évanescente de la cinquième variation de l'adagio du douzième quatuor qui aborde aux mêmes rives que la sonate. Un chant merveilleux — qualifié de chant de la paix par Beethoven — est le sommet du seizième quatuor (le *lento assai*). La page la plus émouvante du treizième quatuor est la cavatine toute ruisselante de larmes. Beethoven ne pouvait l'entendre sans pleurer. Au-dessus de la quarante-deuxième mesure il a inscrit le mot *beklemmt* (oppressé). Il semble que la respiration va s'arrêter, que le cœur va cesser de battre. Mais les larmes et les sanglots soulagent le cœur meurtri [ex. mus. 7]. Gœthe, que d'aucuns taxent de béotisme en matière de musique, a dit qu'il était vain de prétendre se servir d'une terminologie littéraire pour aborder une œuvre musicale et que la musique qui se suffit à elle-même n'a pas besoin du verbe.

Dans son cours de composition musicale, Vincent d'Indy fait preuve de sagesse en s'en tenant à un langage purement technique pour expliquer la " Grande Fugue " (qu'on appelle aussi le dix-septième quatuor). Romain Rolland, par contre, musicologue éminent et écrivain de grande classe, n'est pas parvenu à donner un commentaire adéquat à ces pages ésotériques qu'il aborde avec des circonlocutions et des paraphrases littéraires peu convaincantes.

4°) *Les symphonies — " Fidelio " — La " Missa solemnis "*

Dans les symphonies, l'évolution du compositeur et la recherche constante de moyens d'expression inédits trouvent leur aboutissement dans l'édification de la cathédrale sonore qu'est la neuvième avec chœurs. Mais à l'exception du premier mouvement et du scherzo, la neuvième symphonie est moins riche de substance musicale que les derniers quatuors (les treizième, quatorzième et quinzième en particulier), qui sont incontestablement avec les dernières sonates pour piano les cimes immarcescibles de cet œuvre. En outre les quatuors et les dernières sonates sont exempts du pathos et de l'emphase — héritage de Rousseau — qui émaillent la correspondance du maître et qui se fourvoient parfois dans les symphonies et dans quelques sonates. Les symphonies n'ont pas la pureté cristalline, la rigueur intransigeante, l'accent spécifique et le rayonnement immatériel des derniers quatuors et des dernières sonates. A l'exception de la neuvième, la forme est également beaucoup plus traditionaliste que dans les quatuors et les sonates des dernières années.

La première symphonie en *ut* (opus 21) où transparaît l'influence de Mozart et de Haydn, est contemporaine des quatorze premières sonates de piano; elle est moins originale et moins dramatique que la sonate opus 27 n° 2 par exemple. La deuxième est un sursaut de bonne humeur et de joie de vivre, bien qu'elle ait coïncidé avec la trahison de Juliette Guiccardi et le début de la surdité. Romain Rolland y voit le triomphe de la volonté sur l'infortune. La troisième dite " Eroïca " ne doit plus rien aux prédécesseurs de Beethoven. A l'instar de la sonate à Kreutzer, à peu près contemporaine, elle est une des créations les plus originales et les plus puissantes du maître. La quatrième, calme, sereine et enjouée, est un gage de bonheur. Beethoven est épris de Thérèse de Brunswick qui lui rend son amour. La cinquième en *ut* mineur est une des plus marquantes. Le motif initial, dont Beethoven a dit — peut-être ironiquement — à son factotum Schindler : « Ainsi le destin frappe à la porte », est universellement connu; il est d'une grande simplicité, comme la plupart des thèmes de Beethoven, qui sont souvent de brefs fragments de la gamme diatonique (bornons-nous à citer à cet égard le premier thème de la " Sonate des adieux ", celui du premier thème du concerto de piano en *sol* majeur et du concerto de violon). Quant au thème du destin, on le rencontre déjà dans le finale de la cinquième sonate pour piano. Toute cette symphonie a un caractère dramatique et passionné. La sixième inaugure un genre nouveau, celui de la musique à programme. Les quatre mouvements de cette symphonie sont des « rêveries d'un promeneur solitaire » qui trouve dans la nature le réconfort et l'apaisement (1808). La septième est celle que Beethoven préférait; elle enthousiasmait Wagner qui l'a appelée " Apothéose de la danse "; c'est, en effet, le triomphe du rythme menant le bal dans une sorte de danse cosmique et frénétique, l'allegretto ponctué par un obsédant rythme de sarabande étant l'intermède entre deux tourbillons.

La huitième symphonie est une sorte de récréation agrémentée de divertissements gracieux et spirituels, havre de paix entre deux infinis, celui de la pulsation rythmique du cosmos qui entraîne les constellations (la septième) et l'infini du cœur humain, qui dans l'ivresse d'une joie dionysiaque, convie les hommes à s'unir dans un sentiment collectif de fraternité universelle. Le finale de la neuvième symphonie est, en effet, le message éthique le plus émouvant que jamais artiste ait adressé aux hommes. L'Hymne à la Joie est le testament spirituel de ce grand cœur généreux et idéaliste, poursuivi par le malheur. « O Providence, note-t-il dans un de ses carnets, accorde-moi une fois, une seule fois, un jour de joie. Il y a si longtemps que le son de la vraie joie m'est étranger. » Sa vie

coïncide avec le rayonnement de l'idéalisme philosophique personnifié par Kant, Fichte, Hegel et Schelling. L'admirable thème de la joie que Beethoven n'a trouvé qu'après de longs tâtonnements, a fait de l'" Ode " de Schiller, qui fut disciple de Kant, le patrimoine de tous les hommes dont le matérialisme ambiant n'a pas desséché le cœur et obstrué l'esprit. Ce même message de fraternité avait été proclamé dix-huit ans plus tôt par Don Ferrando dans " Fidelio ", l'unique opéra de Beethoven qui avait été plusieurs fois remanié après le semi-échec de la première représentation de 1805 et dont la version définitive est de 1814. " Fidelio " est un hymne à l'amour conjugual, auquel ce célibataire malgré lui a voulu ériger un monument impérissable, tout comme Wagner écrira Tristan un demi-siècle plus tard pour magnifier un sentiment qu'il n'avait jamais connu dans toute sa plénitude, l'Amour. Cet unique opéra de Beethoven se rattache au *Singspiel* (qui correspond à l'opéra-comique français) avec dialogues parlés. Mais le récitatif dramatique et le mélodrame du deuxième acte introduisent des éléments nouveaux dans cet opéra où la générosité et la magnanimité triomphent du mal, mais dont la structure est encore conventionnelle dans l'ensemble. La beauté des airs, la noblesse et la profondeur des sentiments, le naturel de la déclamation, la vérité et la finesse psychologique avec lesquelles les personnages sont musicalement campés, le sens dramatique et l'art des contrastes, propre à toute l'œuvre de Beethoven, qui sont la marque des scènes principales — celles des prisonniers, du mélodrame, du grand finale du deuxième acte traversé par un puissant souffle de liberté et de fraternité — font de " Fidelio " le précurseur du drame lyrique moderne, comme Liszt et Wagner l'ont fait remarquer.

Beethoven considérait sa " Messe solennelle " comme son œuvre la plus accomplie. Il y a travaillé de 1818 à 1822. La dualité, principe directeur de l'œuvre beethovénien tout entier, se retrouve également dans cette puissante fresque, qui, à l'instar de la messe en *si* de Bach, excède les limites imparties par la liturgie à la durée du culte. Elle oppose, avec un lyrisme pénétrant, la créature pitoyable et toujours menacée au Créateur que le kyrie implore, dont le gloria chante les louanges, avec une jubiliation intense culminant sur le mot *omnipotens* clamé par le chœur sur l'accord de septième de dominante de *mi* bémol majeur longuement tenu. Les différents épisodes du credo sont commentés avec une ferveur et un recueillement quasi mystiques. Le sanctus est une prière chantée par les solistes qui semblent retenir leur souffle pour invoquer le Très-Haut. Pour annoncer la venue du messager divin : *Benedictus qui venit in nomine domini*, le violon chante dans la plus haute tessiture une cantilène d'une beauté céleste. La " Missa solemnis " est une

symphonie dramatique et lyrique en cinq parties, à laquelle l'exaltation du sentiment religieux — pris dans le sens éthymologique de lien entre les hommes — confère une cohésion interne et une grandeur exemplaire.

5°) *Conclusion.*

Jamais Beethoven n'avait paru aux contemporains aussi détaché des réalités terrestres, aussi replié sur lui-même, aussi « concentré » que pendant les années où il travaillait à cette œuvre gigantesque. « Je n'ai jamais vu un homme aussi maître de lui-même que Beethoven » (*zusammengefasster*), a dit Gœthe qui admirait le maître rhénan sans, toutefois, beaucoup le comprendre. Héritier de la tradition classique, Beethoven a commencé par adopter les formes traditionnelles qu'il avait trouvées chez ses contemporains. Mais bientôt son génie tumultueux se sent à l'étroit dans les cadres quasi immuables et figés dont s'étaient accomodés Haydn et Mozart : il s'en évade ou les brise. Si ces deux maîtres, Mozart en particulier, ont quelquefois laissé transparaître dans leurs œuvres leur désarroi, leur peine ou leur mélancolie, ce fut avec une discrétion, une réserve et une sobriété dont Beethoven se départira; car sa musique exprime l'homme tout entier, ses aspirations, ses joies, sa générosité native, son idéal de liberté et de fraternité, son amour de la nature, ses souffrances et son désespoir. Son art est le triomphe de la volonté. Ce besoin de se libérer des contraintes de l'ère classique est un phénomène universel qui se manifeste aussi bien en Allemagne et en Angleterre qu'en France et en Italie. Ce subjectivisme, par opposition à l'impersonnalité des classiques, a été qualifié de romantique faute d'un terme plus adéquat. Beethoven peut être considéré à bon droit comme un précurseur du romantisme. C'est de lui que s'inspireront Schubert et Schumann. C'est encore de lui que se réclameront Mendelssohn, Liszt et Berlioz (qui l'a d'ailleurs fort mal compris), ainsi que Brahms, Vincent d'Indy et Bruckner. Au 20e siècle, ce sont surtout Honegger et Paul Dukas qui ont cherché des leçons dans son œuvre. Artiste indépendant, qui n'écrit plus que rarement sur commande, créateur de formes nouvelles, il a frayé la voie dans laquelle allaient s'engager Berlioz avec la musique à programme, Liszt avec le poème symphonique, Wagner avec le leitmotiv et la mélodie continue.

2) LES RAPPORTS ENTRE MUSIQUE ET LITTÉRATURE A L'ÉPOQUE DU ROMANTISME

En Allemagne, les écrivains s'étaient de bonne heure préoccupés

des rapports entre musique et littérature. Herder rêvait d'une œuvre d'art dans laquelle la poésie, la musique, le jeu scénique et les décors viendraient se fondre. Cette question fut longuement débattue entre lui et le jeune Gœthe à Strasbourg en 1772. Pour le poète Novalis, un des fondateurs du premier romantisme allemand, la musique est la clef de l'univers; il y a en outre, selon lui, identité entre la philosophie, les mathématiques et la musique. Quant au génie poétique, il est le sens du rythme; car le rythme est, toujours selon Novalis, la loi de l'univers. La langue est un instrument musical que le poète doit s'efforcer de transformer en chant. Dans son essai " La chrétienté et l'Europe " Novalis, mort à trente ans en 1801, prévoit les guerres fratricides des 19e et 20e siècles. « Du sang coulera sur l'Europe, dit-il, tant que les nations seront aveuglées par leur fanatisme dément; mais quand elles auront été apaisées et ramenées aux œuvres de paix par la sainte musique, elles finiront par se réunir en un festin de réconciliation et d'amour universel sur les débris fumants et les ruines accumulées par les guerres. » Dans un de ses aphorismes célèbres il dit encore que la musique est d'essence divine et que le musicien nous révèle les secrets du monde intermédiaire entre Dieu et l'homme.

Son contemporain Kleist, dramaturge de génie, fait sur lui-même l'expérience du pouvoir apaisant de la musique. Peu de temps avant de se donner la mort (en 1811), il écrit à sa sœur ces lignes étonnantes : « Pour chasser les ennuis et les contrariétés de mon cœur je voudrais les dissoudre en harmonie et ne plus m'occuper que de musique; car je considère cet art comme la formule algébrique de tous les autres... J'ai, en effet, compris dès ma prime jeunesse que la basse chiffrée renferme les intuitions les plus pénétrantes sur la poésie. »

Cet hommage à la musique fut écrit en 1809 à Dresde, où parut dix ans plus tard l'œuvre capitale du philosophe Schopenhauer : " Le monde comme volonté et représentation ". Dans cet ouvrage la musique est célébrée comme étant l'art par excellence, l'expression de la volonté et son image. Elle révèle l'essence, tandis que les autres arts ne traitent que des apparences. Paraphrasant cette doctrine qui l'avait séduit de bonne heure, Wagner la résume ainsi : « La musique dit : ceci est. Les autres arts disent : ceci signifie. » Pour le philosophe et théologien Schleiermacher la religion est une « musique intérieure ». Tous les philosophes, poètes et écrivains allemands considèrent le monde réel comme une illusion tragique et professent que c'est grâce à la musique que l'homme établit le contact avec la divinité.

A cette époque vivait un artiste de génie : E. Th.-A. Hoffmann. Juriste de profession, il était surtout poète et musicien, acteur,

décorateur, régisseur et même architecte. Son opéra " Ondine " témoigne d'un grand talent musical. Pour cet homme si admirablement doué, la musique est « le plus romantique des arts; car l'infini seul est son objet ». Par romantique les poètes allemands et Hoffmann entendent surnaturel; le rôle de la poésie consiste, selon eux, à imprégner de musique l'univers entier y compris l'œuvre littéraire. L'univers se réduit effectivement à un jeu de nombres, de rythmes. Leibniz affirme que l'homme subjugué par la musique « calcule sans le savoir »; car il s'enivre de la perfection des nombres purs qui régissent le rythme de l'univers. Dans un de ses célèbres contes Hoffmann va jusqu'à personnifier les intervalles musicaux : « Deux colosses en armures brillantes se dirigeaient vers moi; le ton fondamental et la quinte; bientôt le doux jeune homme langoureux — la tierce — se mêlera aux colosses; tu entendras sa voix moelleuse et mes mélodies s'insinueront en toi. » Pour les poètes français par contre — V. Hugo, Lamartine, Musset — la musique continue à être reléguée au rôle d'un simple divertissement, qu'on écoute d'une oreille distraite. Seuls font exception Ch. Nodier et G. de Nerval. L'auteur de " Sylvie " recueille des chants populaires; c'est là, dit-il, que la vraie poésie, magnifiée par la musique, s'est réfugiée.

La synthèse de plusieurs arts en un seul esprit est une des caractéristiques du romantisme allemand. Herder l'avait pressentie, sans être à même de la réaliser dans son propre esprit. Novalis l'avait définie. Le poète Fr. Schlegel l'avait préconisée. L'" Ondine " d'Hoffmann, représentée à Berlin en 1816, est une ébauche d'opéra romantique. Weber, le futur auteur du " Freischütz ", en louait l'atmosphère fabuleuse, peuplée de fantômes et les « délicieux frissons d'effroi » (*süsse Schauerregungen*) qu'il suscite.

8 LA SUPRÉMATIE ALLEMANDE LE ROMANTISME MUSICAL

1) Les précurseurs

a) *C. M. von Weber* (1786-1826).

1°) *Esquisse biographique.*

Les vocations multiples sont fréquentes à l'ère du romantisme allemand.

A l'instar d'Hoffmann, Carl Maria von Weber était doué pour la poésie et pour la musique, comme le seront, quelques décennies plus tard, le dramaturge Otto Ludwig et Richard Wagner, âgé de treize ans à la mort de Weber, pour lequel il éprouvait une fervente admiration. Né en 1786, à Eutin (Allemagne du Nord), Karl Maria von Weber fut l'élève de Michel Haydn et de l'abbé Vogler, personnalité curieuse et pirttoresque, auteur d'une méthode d'harmonie, qui incluait les accords de septièmes, neuvièmes et onzièmes. Après avoir été chef d'orchestre dans plusieurs villes d'Allemagne, il s'établit à Dresde en 1816. Le classicisme et le romantisme ont coexisté pacifiquement en Allemagne, tandis qu'en France le romantisme fait table rase des codes et des dogmes littéraires du classicisme. Les hymnes à la nuit de Novalis et son roman " Henri d'Ofterdingen " sont, à quelques années près, contemporains des chefs-d'œuvre du classicisme weimarien, d'" Iphigénie " et du " Tasse " de Gœthe, de « Wallenstein » et de " Guillaume Tell " de Schiller, pour ne citer que les plus marquants. A la même époque Kant et Fichte renouvellent la pensée philosophique. Mais dans le domaine de la musique l'italianisme, qui s'incarnait principale-

ment en Rossini, continuait à triompher sur les scènes lyriques allemandes. C'est contre la suprématie de l'opéra italien que s'insurge Weber. A l'époque où l'Allemagne s'enorgueillit d'une pléiade de poètes, d'écrivains, de philosophes et de musiciens de génie, où elle vient de reconquérir son indépendance politique, elle commence à s'éveiller au sentiment national qui ne tarde pas à refouler peu à peu l'humanisme et le cosmopolitisme du 18e siècle. Elle prend conscience de son génie particulier, de son essence profonde. Dans ses discours à la nation allemande Fichte avait exalté la mission rédemptrice qui incombait à l'Allemagne en vertu de sa supériorité morale. Mme de Staël fait l'éloge de la « bonne, de la pacifique, de la vertueuse » Allemagne. Les aspirations nationales éparses dans l'air ne pouvaient laisser insensible un artiste comme Weber, fier d'apparternir au peuple des « poètes et des penseurs ». Il lui semble que le destin l'a élu pour libérer l'opéra allemand de la tutelle étrangère et pour contribuer à créer un opéra national allemand que Mozart avait appelé de ses vœux en écrivant dès 1783 : « Moi je suis partisan de l'opéra allemand; ... chaque nation a son opéra; pourquoi nous autres Allemands n'aurions-nous pas le nôtre? » Ce que Mozart n'avait fait qu'entrevoir, Weber le réalisa.

2°) *Le " Freischütz "*.

Le 18 mai 1821, première du " Freischütz ", est une date mémorable dans l'histoire de la musique allemande : c'est le jour de naissance de l'opéra national allemand. L'action se passe dans la forêt allemande, mystérieuse, envoûtante, chère aux poètes et aux musiciens allemands du Romantisme. Une des œuvres les plus caractéristiques de Schumann s'intitule : " Scènes de la forêt " et c'est dans le bruissement de la forêt germanique que Siegfried comprendra le chant de l'oiseau. La fonte des balles « franches » (maudites) du " Freischütz " se fait à minuit dans la Gorge aux loups d'une vaste forêt impénétrable, qui est le personnage mythique du drame, l'élément romantique où l'âme communie avec le Tout. La vie secrète de la forêt est évoquée par les sonorités et les timbres pittoresques de la clarinette, du hautbois et du cor. Les divers épisodes du " Freischütz " sont à la fois d'ordre intime, sentimental et fantastique. Cette fusion du quotidien et du surnaturel est typiquement romantique. La musique, tour à tour familière et populaire (dans le chœur des demoiselles d'honneur, dans celui des chasseurs), fantastique (dans la scène de la Gorge aux loups), sereine et paisible dans le finale, commente l'action et caractérise les personnages avec une souple simplicité, un coloris chatoyant et une poésie toute spontanée.

3°) *“ Euryanthe ”, “ Obéron ”.*

Le “ Freischütz ”, encore tributaire du *Singspiel,* n’en est pas moins le premier opéra allemand d’inspiration romantique et nationale. Le deuxième opéra de Weber, “ Euryanthe ”, composé pour l’opéra de Vienne, est desservi par un livret absurde. C’est dans cette œuvre que Weber a eu l’ambition de tenter la coopération de tous les arts : poésie, musique, mise en scène, décors. Un réel talent de peintre et de graveur complétait d’ailleurs les dons poétiques et musicaux de l’auteur d’“ Euryanthe ”. Dans cet opéra on rencontre le leitmotiv, qui n’est pas une nouveauté; il existait chez Grétry et chez Beethoven sous forme de thème rappelé. On le trouve aussi dans l’“ Ondine ” d’Hoffmann, à laquelle Weber doit beaucoup. Dans “ Euryanthe ” le récitatif très expressif se substitue au dialogue parlé. La partition abonde en scènes magnifiques. La célèbre ouverture est toujours restée au répertoire des concerts symphoniques. Deux poètes, Shakespeare et Wieland, ont fourni le cadre légendaire du troisième opéra de Weber, “ Obéron ”, conte agreste et fantastique, dont l’imagination fertile du musicien a tiré le meilleur parti. Bien que le livret concède une trop large place aux dialogues parlés, l’ensemble ne pâtit pas de cette disparité; il est d’une envolée féerique, d’une richesse de coloris, d’un pittoresque dans le choix des timbres qui font de l’orchestre l’écho sonore des multiples voix de la forêt enchantée et du frémissement secret et magique des choses. L’originalité des rythmes, leur variété et leur fougue traduisent l’exotisme du sujet.

Trois mois après la première représentation d’“ Obéron ”, Weber, miné par la tuberculose, s’éteignit paisiblement à Londres. C’est, en effet, pour la capitale britannique que Weber avait écrit son troisième opéra qu’il aurait remanié pour la scène allemande s’il n’était mort prématurément, comme beaucoup de musiciens et de poètes de cette époque. Dix-huit ans plus tard ses cendres furent ramenées à Dresde, où, à l’instigation de Wagner, un grandiose et émouvant cérémonial accueillit la dépouille du fondateur de l’opéra national allemand.

4°) *La musique de piano.*

Si les symphonies et la musique de chambre de Weber sont tombées dans l’oubli, sa musique de piano n’a rien perdu de son attrait, en particulier la poétique et entraînante “ Invivation à la valse ” et le magnifique “ Konzertstück ”, ancêtre du poème symphonique. Le thème initial de l’allegro est — avec le premier thème du concerto de piano de Schumann — le plus exquisement roman-

tique de toute la musique de piano; la *Sehnsucht* — la nostalgie de l'infini —, délices et tourments de l'âme allemande, s'y exprime avec une ferveur exaltée [ex. mus. 8]. La sonate en *la* bémol est bien connue des élèves des conservatoires, aux concours desquels elle figure souvent. C'est la plus belle et la plus riche de substance des quatre sonates. Le rondo final de la première en *ut*, dit mouvement perpétuel, est étudié et apprécié par tous les pianistes.

5°) *Weber romantique, classique et cosmopolite.*

Romantique de cœur, Weber est classique par son souci de l'équilibre et des structures rationnelles. Il est et se veut allemand, mais si, contrairement à Gœthe, il a été patriote pendant la guerre de libération, il n'est pas nationaliste comme le sera Wagner après 1871 surtout. « L'art n'a pas de patrie », écrit-il à un ami. « Tout ce qui est beau doit retenir notre attention quel que soit le pays ou le sol qui lui ont donné naissance. » Ce credo cosmopolite est un legs du 18e siècle; le 19e sera nationaliste et intolérant.
C'est le caractère typiquement allemand du " Freischütz " qui a enthousiasmé Schumann et Wagner, tandis que Berlioz et Richard Strauss ont été surtout sensibles au coloris instrumental, au déploiement de la féerie, au parfum exotique qui s'exhale d'" Obéron " ainsi qu'aux trouvailles harmoniques de l'orchestration d'" Euryanthe ".

b) *F. Schubert* (1797-1828).

1°) *Le poète du lied.*

A côté de Weber, poète-musicien, peintre, graveur, décorateur, cultivé, élégant, choyé par les femmes, Franz Schubert, plébéien et lourdaud, mal fagoté, autodidacte, timide et voué aux amours ancillaires, est uniquement et totalement musicien; c'est dans ce corps malgracieux que le génie de la musique a élu domicile. Schubert est la musique incarnée; elle jaillit de son cœur avec la spontanéité et la limpidité d'une fontaine de jouvence. Son génie tient de la magie; ce jeune homme candide est le sourcier dont parle Eichendorff, poète de prédilection des musiciens romantiques :

Baguette de sourcier :
Un chant sommeille en chaque être
Qui poursuit son rêve
Et l'univers commence à chanter
Si tu sais trouver le maître-mot.

Schubert l'a trouvé : il ressuscite la vie mystérieuse des choses enfouie sous la carapace des mots; ses *lieder* (mot intraduisible, signifiant chant de l'âme par opposition à la chanson légère et insouciante et à la romance sentimentale) sont le chant de l'univers que les poètes romantiques allemands (Novalis notamment) cherchaient dans le rythme et identifiaient à la philosophie (au sens de sagesse suprême). A quatorze ans il écrit son premier lied : " La plainte d'Agar ", à dix-sept ans deux chefs-d'œuvre : " Erlkönig " (Le roi des Aulnes), et " Marguerite au rouet "; ce sont les poésies de Gœthe qui l'avaient mis en état de transe — communément appelée inspiration. Les textes, sublimes ou ineptes, ne sont que l'étincelle qui enflamme son imagination, ou font vibrer la corde sentimentale très sensible chez cet enfant du peuple. Sa moisson de lieder est énorme : six cent trente-quatre de 1811 à 1828, année de la mort du moissonneur génial et fécond. Il n'y a pas chez Schubert d'ascension continue comme chez Beethoven. La perfection est parfois atteinte dès le début. Ses lieder sont des états d'âme dont la musique rend la mobilité et les moindres nuances avec une justesse d'accent et une vérité psychologique qui en font des évocations d'une originalité inouïe pour l'époque. L'amour de la nature est suggéré en traits simples et discrets confiés au piano; ils sont tantôt descriptifs, tantôt pittoresques; c'est grâce à leur concours que Schubert capte des impressions fugitives, dans " L'éveil du printemps " par exemple (*Frühlingserwachen*) ou dans " Solitude " (*Einsamkeit*). Souvent l'accompagnement assume une valeur symbolique, par exemple dans le lied grandiose où l'inexorable écoulement du temps est personnifié par le postillon Chronos (*An Schwager Kronos*), ou lorsque les doubles croches véloces symbolisent les tourbillons du ruisseau bondissant de roches en galets (*Wohin?*) ou le bercement assoupissant des flots dans " Sur l'eau " (*Auf dem Wasser zu singen*).

C'est la musique qui transfigure les poèmes à l'eau de rose de Wilhelm Müller dans les deux célèbres cycles : la " Belle meunière " et le " Voyage d'hiver ". Le premier déborde d'une tendresse ingénue et candide. Le deuxième est d'une grandeur farouche; l'obsession de la mort s'y traduit en accords désespérés, en particulier dans le dernier numéro, le " Joueur de vielle ", dont la morne ritournelle ressasse l'infortune. La plainte du paria est un sanglot qui s'exprime par les intervalles de tierce mineure, de quarte et de quinte.

Quelquefois (dans " Gute Nacht " — bonne nuit, par exemple), la tonalité crée à elle seule un climat de malaise et d'inquiétude. Le mode mineur traduit un affaiblissement du vouloir-vivre. L'espoir renaît avec la tonalité de *si* bémol majeur. (Par contre c'est

l'alternance des modes majeurs et mineurs de la même tonalité qui donne au quatuor en *la* son atmosphère étrange.) Les choses sont le reflet de l'âme qui se mire en elles. Dans le " Sosie " Schubert exprime en accents d'une grandeur inégalée la nostalgie de l'âme exilée sur terre et qui aspire à l'unité primitive; il lui faut retrouver son double ou s'anéantir au sein de la nature pour refaire corps avec elle. Cette *Sehnsucht*, cette nostalgie, est le thème d'un des lieds les plus caractéristiques : la " Taubenpost " (Le pigeon messager); il révèle l'essence profonde de l'âme romantique, de Novalis à Schumann et à Wagner en passant par Fr. Schlegel, Tieck, Eichendorff : la nostalgie de l'infini, la quête de l'absolu. Hanté par l'idée d'une mort aux aguets, ce jeune homme si gai, si sociable, entouré d'une pléiade d'amis fidèles et dévoués, est fasciné par tout ce qui a trait à la mort et à ses pompes, aux cimetières et aux fossoyeurs, comme s'il pressentait que bientôt ce serait son propre cercueil qui descendrait dans la fosse. Les " Totengräber-Weisen ", les " Complaintes du fossoyeur ", l'auberge du " Voyage d'hiver ", où le voyageur lassé trouvera le repos éternel, sont des témoignages de cette obsession de la mort et de l'aspiration à se fondre dans la vie universelle.

" Mein Gebet " (Ma prière), qui date du 8 mai 1823, est la plainte déchirante et désespérée de celui qui n'ignore pas qu'il est incurable et qu'il mourra jeune. Le 31 mai 1824 il écrit à son ami Kupelwieser : « Ma santé ne se refera jamais. » Mais il finit par se ressaisir. « La douleur, note-t-il, aiguise l'intelligence et fortifie l'âme. » C'est à partir de 1821 que, mûri par la souffrance, il écrit ces chefs-d'œuvre d'une profondeur et d'une résonance transcendantes : " Suleika " I et II sur les vers de Gœthe et les trois " Chants du harpiste ", en *la* mineur tous les trois. Le second : " Celui qui jamais n'a mangé son pain en pleurant ", est la supplication poignante d'une âme solitaire qui implore en vain les « puissances célestes ». Le " Chant du cygne " — titre donné par l'éditeur — renferme des merveilles comme la célèbre " Sérénade " et " Atlas ", plainte cosmique dans laquelle le musicien accablé de souffrances physiques et morales — plusieurs de ses amis auxquels il s'était passionnément attaché avaient quitté Vienne ou s'étaient mariés — s'identifie au titan mythologique de la poésie de Heine : « Pauvre Atlas, il me faut porter sur mes épaules tout un monde de souffrances. » L'accompagnement, sombre et farouche, souligne la révolte impuissante du géant accablé. Le piano se hausse à la dignité de partenaire autonome de la voix; il fait ressortir les nuances les plus ténues des textes en les interprétant par des inflexions harmoniques inattendues et par une audace rythmique extraordinaire (qui caractérise aussi, en musique de chambre, l'étonnante partie

médiane de l'adagio du quintette en *ut*) — ou encore par une sorte de contre-chant grâce auquel le piano complète, accentue ou insinue ce que la voix n'a pu dire, dans " Gruppe aus dem Tartarus " par exemple, où le prélude tumultueux du piano crée une atmosphère d'angoisse, dans " Ganymède ", où quelques mesures confiées à plusieurs reprises au piano suffisent à éclairer la psychologie du héros du poème de Gœthe. Dans " Grenzen der Menscheit " (Limites de l'humanité) la part du piano est d'une ampleur quasi symphonique.

Les lieder sont d'essence tantôt lyrique, tantôt épique ou dramatique ou populaire, quelquefois d'une extrême concision mais assez souvent de dimensions inusitées (" Le Nain " par exemple, " Diane courroucée ", " Le plongeur " — dix-huit pages — d'après la ballade de Schiller).

Il va sans dire qu'il n'est possible de donner, dans un volume comme celui-ci, qu'un bref aperçu, forcément arbitraire, de la production immense de Schubert dans le domaine du lied, où il a excellé et auquel il a donné une ampleur absolument unique.

2°) *La musique de piano.*

Le lied imprègne de son lyrisme l'œuvre tout entier qui est d'une variété stupéfiante : dix symphonies, dix opéras (oubliés, à l'exception de la ravissante musique de scène de " Rosamonde "), six messes, dix sonates, une fantaisie et de très nombreuses pièces (à quatre mains également) pour piano, moments musicaux, impromptus chers à tout pianiste et ancêtres des pièces lyriques et pittoresques pour piano (Grieg, Chabrier, Francis Poulenc leur doivent beaucoup). Les plus remarquables des sonates, trop peu connues et étudiées, véritables chefs-d'œuvre, sont celles en *la* mineur (opus 143), *ut* mineur et *si* bémol majeur (opus posthumes). Ces deux dernières ont été écrites quelques mois avant la mort de Schubert. Dans la sonate en *la* mineur (opus 143) d'une concision rare (quatorze pages) et d'une perfection formelle toute classique, Schubert, qui vient d'être gravement malade (janvier 1823) et craint « de ne jamais retrouver la santé », commence l'allegro giusto par une prière grave suivie d'un thème viril qu'interrompt un cri de détresse. Un deuxième thème implorant en *la* dièse majeur, fait de grands accords d'une majestueuse plénitude, se désagrège peu à peu jusqu'à ce qu'il ne reste plus à la main gauche — la main droite a quitté le clavier — que l'intervalle de seconde diminuée *ré* dièse *mi* : la lassitude et le découragement l'emportent. L'andante est un lied poignant qui tente de prendre son essor, mais un étrange thème pianissimo entrave son envol; un sombre motif de puissants

accords en triolets (*ré* bémol majeur) monte à l'assaut de l'obsession déprimante et l'ébranle par le heurt de dissonances fulgurantes aboutissant à l'accord de *sol* majeur. Mais l'éclaircie est de courte durée; l'andante se termine dans la résignation empreinte de désespoir. Un finale d'une grâce aérienne, alternant avec un thème de danse populaire, teinté d'une mélancolie dolente, s'évade du climat oppressé des deux mouvements précédents.

Dans la sonate en *ut* mineur (opus posthume) l'envolée lyrique et l'amplification du lied sont enserrées dans les formes strictes et même rigides des grandes sonates beethovéniennes, de l'opus 32 nos 2 et 3 ou de l'opus 53. C'est l'appassionata de Schubert; même puissance, même lyrisme souverain. La sonate en *si* bémol majeur (opus posthume) est d'une sérénité céleste; si le premier mouvement est d'une transparence irréelle, l'andante est un poème d'une extraordinaire puissance expressive. Alfred Einstein y décèle l'adieu à la vie et la transfiguration de toutes choses. Le scherzo d'une grâce aérienne et le nostalgique trio rappellent le style des moments musicaux. Le finale est une danse des elfes qui se heurte à un roc : l'octave du *sol* dans la tonalité de *si* bémol majeur. Le presto final tente en vain d'échapper à la fatalité. Les autres sonates sont inégales, mais renferment des joyaux — citons l'angélique trio du menuet de la sonate-fantaisie que Schumann préférait à toutes les autres (il est vrai que de son temps les chefs-d'œuvre précités n'avaient pas encore été gravés). Il faut encore jouer, lire ou entendre le *con moto*, le scherzo et le rondo de la sonate en *ré* majeur opus 53, l'admirable andante et le scherzo de la sonate en *si* majeur opus 147 dont le premier et le dernier mouvement sont également dignes d'attention et d'admiration, l'andante de la sonate en *mi* bémol majeur (opus 122), l'andantino de celle en *la* majeur, opus posthume (1), l'allegro et l'andantino de la sonate en *la* mineur opus 164. Quant aux sonates en *la* majeur (opus 120) et en *la* mineur (opus 42) ce sont, pour des raisons mystérieuses, les seules qu'on étudie en général. Elles sont assurément fort belles, mais n'ont pas la puissance d'évocation des opus 143 et posthumes. La fantaisie en *ut*, dite du " Chemineau " (*Wandererphantasie*), est incontestablement la plus grandiose de toutes les œuvres pianistiques de Schubert. Elle est supérieure à la " Fantaisie " (également en *ut*) de Schumann dont seule la première partie est vraiment géniale (les pages 1 à 15). La " Fantaisie " de Schubert est construite sur un passage du magnifique lied " Der Wanderer " — « Le soleil me paraît si froid ici » [ex. mus. 9]. Elle amplifie le sentiment de déréliction et d'amertume,

(1) Le rondo final est un très beau lied varié, mais pâtit de « longueurs célestes ».

qui dans le lied aboutit à cette conclusion désabusée : « Le bonheur est là où tu n'es pas. » Cette fantaisie, dont le joyau est le mouvement lent, se termine par un puissant fugato. Elle est d'une grande difficulté technique (l'auteur s'avouait incapable de la jouer) ; Liszt, qui l'admirait profondément, l'a dotée d'une orchestration adéquate, mais au fond inutile.

La " Fantaisie " en *fa* mineur pour quatre mains, où abondent d'étonnantes trouvailles mélodiques, est d'une élévation de pensée et d'une beauté qui en font presque l'égale de celle en *ut*. Dans la " Wandererphantasie ", le thème du mouvement lent est la cellule génératrice des variations et de l'allegro initial, tandis que l'allegro de la fantaisie pour quatre mains dérive d'une altération simplement rythmique du thème du largo. L'éblouissant divertissement à la hongroise témoigne de l'intérêt que Schubert portait aux thèmes populaires.

3°) *La musique de chambre.*

En musique de chambre il faut mettre hors de pair les trios avec piano (opus 99 et 100) d'un lyrisme exaltant, le " Quartettsatz " (Mouvement de quatuor) puissant et concis, le quatuor en *ré* mineur sur le thème d'un lied d'une surnaturelle sérénité intitulé " La jeune fille et la mort ", et surtout celui en *sol* majeur, âpre, désespéré, violent et tragique. Dans le " Quintette de la truite ", Schubert fait preuve d'une invention mélodique primesautière et fraîche comme l'eau du ruisseau où bondit la truite.

Les deux chefs-d'œuvre de la musique de chambre de Schubert sont le quintette à cordes (dont deux violoncelles) et l'octuor en *fa*, ruissellement de mélodies ensorcelantes, parfois assombri par des pressentiments funèbres. Le quintette en *ut* est de 1828, année de la mort de ce jeune génie. Le thème chantant et berceur de l'allegro initial est une des plus admirables trouvailles mélodiques de toute la musique de chambre. S'il y a une musique des sphères, l'adagio sublime en est la quintesssence. Puis, c'est le tourbillon du scherzo, où des modulations inouïes ouvrent des perspectives angoissantes; le trio du scherzo, un andante surnaturel où les cordes sonnent comme des fanfares de l'au-delà et annoncent que la mort est tapie au sein de l'harmonie, font frissonner l'auditeur le moins averti du sens réel de cette page sublime. L'adagio du trio en *mi* bémol (opus 100) écrit peu avant la mort du musicien est la plainte désespérée et bouleversante d'un être jeune auquel la mort tend les bras.

Le " Quartettsatz ", le quatuor en *sol*, le quintette en *ut* (dont seul le finale ne se maintient pas aux sommets atteints par les trois premiers mouvements) ne doivent plus rien à Beethoven. Il n'est

pas sacrilège de penser que Schubert se serait non seulement haussé au niveau de Beethoven, mais qu'il l'aurait dépassé s'il avait vécu quelques années de plus.

Il est superflu de célébrer la puissance expressive de l' " Inachevée " et la magnificence de la symphonie en *ut*, qui n'a été retrouvée qu'en 1868 chez Anselme Hüttenbrenner, un des *Schubertianer* — comme se qualifiaient les compagnons du musicien — des années 20.

4°) *La musique religieuse.*

Profondément, ingénument pieux, Schubert a écrit six messes dont les plus belles sont celles en *la* bémol, et surtout celle en *mi* bémol écrite l'année de sa mort. Des accents d'une suavité mystique (dans le *Benedictus*) alternent avec les rythmes violents et heurtés, l'emportement et la tension dramatique du *Sanctus*. Dans ces deux messes le mystère de l'incarnation est évoqué avec la ferveur du croyant pour lequel ce passage du Credo : « Et incarnatus est », est le message de rédemption et la certitude de sa propre résurrection. Dans la messe en *la* bémol, terminée l'année où fut écrite la symphonie inachevée, le verbe *credo* est répété plusieurs fois par le chœur, accompagné de l'orchestre, d'abord fortissimo, puis forte, puis piano. Les trois mots : *et incarnatus est*, sont chantés, murmurés plutôt pianissimo, par le chœur seul, comme s'il craignait de profaner un mystère sacré en le célébrant à haute voix. L'" Incarnatus " de la " Missa solemnis " de Beethoven est également chanté pianissimo et unisono par le quatuor des voix, comme s'il était saisi du même effroi sacré que le chœur de la messe de Schubert devant l'insondable mystère de l'incarnation.

La messe en *la* bémol est tout entière faite de contrastes dramatiques; à l'époque où Schubert l'écrivit (1819-1822), il envisageait encore de se faire un nom au théâtre lyrique. Dans la messe en *mi* bémol par contre, une admirable effusion lyrique célèbre l'incarnation du Sauveur.

L'oratorio " La mort de Lazare " est un drame religieux qui n'a jamais été représenté en France. Alfred Einstein affirme que le musicien y dépasse de loin " Tannhäuser " et " Lohengrin ".

5°) *Esquisse biographique.*

Il n'est pas nécessaire de connaître la vie de Schubert pour comprendre et aimer son œuvre. Sa vie a été terne et étriquée. Né dans un faubourg de Vienne en 1797, élevé au *convict* (sorte d'internat où étaient admis des garçons doués d'une voix juste), il a d'abord été instituteur-adjoint de son père, puis maître de musique chez le

comte Esterhazy. Mais bientôt le goût de l'indépendance l'emporte chez cet artiste-né et c'est une vie de bohème qu'il mènera jusqu'à sa mort prématurée (1828). Une demi-douzaine d'amis dévoués sont le seul réconfort de ce cœur aimant qui n'a jamais trouvé le bonheur dans une union pourtant désirée. Il a un culte pour Haydn, Mozart et Beethoven, mais il est trop timide pour oser s'entretenir avec l'auteur de la neuvième symphonie. Charmant, candide, indolent, mais travailleur acharné et infatigable dans son domaine, la musique (à laquelle il s'adonne tous les jours de six à treize heures), il a édifié une œuvre d'une stupéfiante ampleur. Son langage harmonique et rythmique est d'une originalité foncière : joint au jaillissement mélodique quasi miraculeux, il fait de ce génie juvénile qui s'est éteint à trente et un ans, un des plus grands musiciens de tous les temps. Par son art essentiellement subjectif, son indépendance de caractère, son amour de la nature, il est un des précurseurs du romantisme musical. Schumann, Liszt, Chopin, Brahms, Moussorgski, Hugo Wolf, Richard Strauss et, parmi les contemporains, Honegger et Francis Poulenc, lui ont rendu l'hommage que mérite son génie.

2) Le romantisme musical : Robert Schumann (1810-1856)

a) *Sa vie.*

Beaucoup plus intellectuel et littéraire que l'ex-petit instituteur Schubert, qui fut un inspiré se fiant à son instinct infaillible et s'évadant du milieu terne où il végétait pour planer dans le domaine de l'infini, Robert Schumann est le plus subjectif des musiciens; car il exprime par le truchement de la musique les épisodes de sa vie, ses espoirs, ses déceptions, ses élans, ses découragements, ses angoisses et ses amours. Son drame intime, d'ordre pathologique, est une dissociation, un dédoublement de la personnalité. Il en est si conscient qu'il l'incarne en deux personnages : Florestan, décidé et fougueux; Eusebius, tendre et enclin à la mélancolie. Gœthe a dit que ses œuvres sont les fragments d'une grande confession. Cette définition s'applique exactement et plus complètement à Schumann qu'au grand écrivain allemand. Schumann a lui-même déclaré que chacune de ses pièces de piano était le reflet d'un sentiment, d'une idée, d'une aspiration intime.

Né à Zwickau en Saxe en 1810, Schumann étudie le piano sous la direction d'E. Wieck.

Après avoir terminé ses études de droit pour pouvoir épouser la fille de son professeur, qui était une virtuose accomplie du piano,

il lui faut lutter pendant dix ans et finalement s'adresser aux tribunaux, afin de vaincre l'opposition farouche du père, qui sans doute pressent le déséquilibre latent du prétendant à la main de sa fille. Après avoir obtenu gain de cause, le jeune maître s'établit à Leipzig, puis à Dresde; en 1853 il accepte le poste de directeur de la musique de Düsseldorf. Dans un accès de la névrose, sans doute héréditaire, qui obnubile ses brillantes facultés, il essaie un an plus tard de mettre fin à ses jours en se jetant dans le Rhin à l'époque du carnaval, qui avait été pendant sa jeunesse un de ses principaux thèmes d'inspiration; l'opus 2 " Papillons " évoque les masques du carnaval, l'opus 9 s'intitule " Carnaval ", suivi, cinq ans plus tard, du " Carnaval de Vienne ".

Avant sa tentative de suicide, il avait jeté son alliance dans le Rhin (1); c'est à une obsession d'ordre littéraire qu'il avait succombé; rompant avec le passé et son admirable épouse, il s'était laissé enjôler par les ondines du conte de la Motte-Fouqué ou par la Lorelei de Heine ou par une de ces nymphes qui entraînent au fond de l'eau le pêcheur de la poésie de Gœthe. « J'ai entendu un chant merveilleux, celui des filles du Rhin », dit-il à ses sauveteurs. Dans le " Crépuscule des Dieux ", Siegfried restera insensible aux supplications des filles du Rhin, qui l'implorent de leur rendre l'anneau du Nibelung; ce refus entraînera sa mort. Quand Schumann sacrifia son alliance, son esprit était déjà mort. Deux ans plus tard (1856) son enveloppe charnelle se brisa également.

b) *Son œuvre.*

1°) *Psychologie de Schumann.*

L'inspiration musicale de R. Schumann est le plus souvent d'origine littéraire. Les " Papillons " sont l'illustration musicale d'un chapitre des " Flegeljahre ", roman d'un écrivain célèbre aux alentours de 1830 : Jean-Paul Richter. Au-dessous d'un thème des intermezzi pour piano on lit ces mots : « C'en est fait de mon repos » (*Meine Ruh' ist hin*); c'est une citation provenant du Faust de Gœthe. Les " Kreisleriana " doivent leur nom au héros du " Chat Murr " d'Hoffmann, au vieux musicien Kreisler que l'excès de sa passion musicale accule à la folie. Les " Nachtstücke " (Nocturnes) sont la paraphrase musicale d'un autre livre de Jean-Paul.

Entre la réalité et son propre moi, Schumann, à l'instar des poètes romantiques, aperçoit un gouffre ou se heurte à une barrière infranchissable; la création littéraire ou musicale est l'évasion rédemp-

(1) Cf. J. Chantavoine : *Le romantisme dans la musique européenne: Schumann* (A. Michel).

trice. Dans un de ses derniers lieds, Schubert avait célébré la *Sehnsucht* • la nostalgie, synonyme d'élan vital et de principe créateur. Or, chez Schumann la *Sehnsucht* est un perpétuel frémissement d'inquiétude, une aspiration presque toujours contrariée. Toute l'œuvre, à très peu d'exceptions près, est une nostalgie inassouvie. Une des exceptions est l'admirable pièce des " Phantasiestücke " pour piano intitulée " Aufschwung ", essor ou élévation, dans laquelle l'âme s'élance jusqu'aux cimes et y plane, ayant retrouvé son unité originelle [ex. mus. 10]. " Warum? " Pourquoi? C'est la question que pose une autre de ses pièces. Pourquoi ces luttes contre l'adversité, ces interminables années d'attente, pendant lesquelles sa fiancée Clara, en tournée de concerts, est souvent loin de lui? La même question est posée désespérément à la fin du premier mouvement — qui est un cri d'angoisse — de la célèbre fantaisie en *ut*, par l'accord dissonant *ut* dièse, *sol, si* bémol, *fa*, suivi du *mi* longuement tenu et aboutissant au *fa* interrogateur. L'inflexion douloureuse de cette question n'est pas sans analogie avec le thème douloureux du début du prélude de " Tristan ". Schumann a dit de ce premier mouvement de la " Fantaisie " qu'il n'avait rien écrit de plus passionné que cette « plainte profonde d'avoir perdu Clara » [ex. mus. 11]. En 1836, Schuman pouvait, en effet, croire que la jeune fille était perdue pour lui puisqu'elle avait été contrainte par son père à écrire une lettre de rupture à son fiancé; mais un peu plus tard il avait pu la revoir et c'est alors qu'il lui écrit ces lignes passionnées et révélatrices : « Je t'ai revue, la vie m'est revenue; tout se fait musique en moi. » L'oscillation entre des états d'âme qui ne se fondent presque jamais en une unité harmonieuse se traduit par les rythmes instables, haletants, très fréquemment syncopés, si typiques de l'écriture de Schumann et si expressifs : c'est par le rythme que se révèlent la brisure, le déséquilibre de cette âme inquiète et tourmentée. L'élan cède à la dépression, l'exaltation bute contre le découragement ou l'angoisse.

2°) *La musique de piano.*

Dans l'œuvre de Schumann on discerne aisément trois périodes de création. La première comprend la magnifique floraison pianistique des jeunes années (1830-1840). En 1840, année de l'union avec Clara, c'est l'essor du lied. La troisième période comprend la musique de chambre, les symphonies et les oratorios. Schumann, poète de l'intimité, du rêve, est plus à l'aise dans les pièces de piano et le lied que dans les vastes ensembles.

Les pièces pour piano font partie du patrimoine de tout pianiste digne de ce nom. Elles racontent l'histoire de l'âme de Schumann;

elles sont une succession d'états d'âme musicaux suscités par les épisodes de la vie du compositeur et par ses lectures.

Dans le " Carnaval " (1835) Schumann fait preuve d'originalité et de maîtrise, après avoir fait montre d'un talent déjà sûr dans les " Variations sur le nom d'Abegg ", les " Papillons " et les " Intermezzi ", et surtout dans la très belle (et très difficile) " Toccata ". La richesse chatoyante de thèmes caractéristiques qui abondent dans le " Carnaval " (opus 9), les fougueux élans de la passion, les accès de gaieté débridée alternant avec la méditation, la rêverie, la mélancolie, l'aveu pudique (n° 5) — toute la musique de Schumann est aveu —, l'humour et l'espièglerie, havres de cette âme ardente, sont les traits saillants qu'on retrouve dans toute l'œuvre du maître saxon. Dans le deuxième " Carnaval ", dit de Vienne, publié en 1840, qui ne comprend que cinq parties, le dialogue passionné des deux amants dans l'Intermezzo est l'apogée de cette œuvre, dont l'ampleur harmonique semble solliciter l'orchestre. Schumann a donné le titre d' " Album " à une quantité de pièces pour piano — " Album pour la jeunesse ", " Feuilles d'album ", " Feuilles diaprées " —; c'est en feuilletant ces albums au piano que l'interprète déchiffre, lit et reconstitue la biographie de l'auteur. Le piano est le confident préféré de ce « musicien du silence » (Schumann était très taciturne), de la discrétion, de l'*Innigkeit* (terme intraduisible équivalent à : vie de l'âme); il affectionne l'épithète qui en est dérivée : *innig* (intime). Les romans de Jean-Paul, les " Flegeljahre " notamment et " Hesperus ", l'avaient littéralement envoûté. Les " Davidsbündlertänze " sont un conte musical et psychologique dont les dix-huit pièces sont groupées d'après la structure des romans de Jean-Paul, précurseur, selon R. Minder, des " Jeux intellectuels " (1) de Thomas Mann et de la technique des romans de Proust et de Faulkner.

Il n'est évidemment pas possible d'analyser un à un ces admirables recueils pour piano de Schumann, dont l'œuvre prend souvent l'aspect d'une lutte contre la neurasthénie au moyen de la création artistique. Citons du moins ces chefs-d'œuvre que sont les " Phantasiestücke ", les " Études symphoniques ", « une des pages les plus hautes de cette vie », comme le dit Marcel Beaufils. Par la richesse harmonique et l'ampleur de la conception pianistique, elles dépassent les œuvres similaires de Beethoven, à l'exception toutefois des " Variations sur un thème de Diabelli " où le piano est au service d'une pensée qui se détache des choses de ce monde. Les " Kreisleriana " sont l'évocation des souffrances musicales,

(1) Suppl. littéraire de la " Frankfurter Allgemeine Zeitung " du 16-3-63.

des hallucinations et de la folie du chef d'orchestre Kreisler, sorti du cerveau fertile mais un peu détraqué d'Hoffmann, avec lequel Schumann avait des affinités certaines. Les " Kreisleriana " sont, en outre, un tendre hommage à Clara. « C'est vous et votre pensée qui jouent là le principal rôle », lui écrit-il. Les " Novelettes " " l'Humoresque " et les " Scènes d'enfants " sont de la même année (1838). « J'ai ri et pleuré à la fois », écrit-il à Clara au sujet de l' " Humoresque ". Mais dans une lettre à un ami allemand il avoue que l' " Humoresque " est « ce qu'il a fait de plus déprimé ». A un Français il adresse, en outre, ces lignes révélatrices : « Il est malheureux que votre langue n'ait pas de mot exact pour rendre deux particularités aussi enracinées dans le caractère allemand que l'exaltation du rêve (*das Schwärmerische*) et l'humour (*Humor*) qui est précisément un mélange heureux d'exaltation et d'espièg-rie. » Donc, deux commentaires divergents, l'un dicté par Eusebius, l'autre par Florestan; là aussi les deux âmes qui habitent le cœur du musicien sont en désaccord.

Les " Scènes d'enfants ", d'une profondeur insondable, qui échappe aux esprits superficiels, et le " Carnaval " sont les deux œuvres les plus populaires de Schumann. Les quatre " Nachtstücke " (Nocturnes), le premier surtout et le quatrième, sont une descente au royaume mystérieux des « mères » qu'une scène grandiose du deuxième " Faust " assimile aux archétypes des philosophes. En écrivant ces " Nocturnes ", Schumann était obsédé par des scènes macabres, cercueils qu'on cloue en hâte, couronnes mortuaires qu'on dépose aux pieds d'un catafalque. Les deux sonates en *fa* dièse mineur (opus 11) et la sonate en *sol* mineur (opus 22) abondent en trouvailles mélodiques, harmoniques et rythmiques. C'est l'opus 22, subordonné à un rigoureux principe d'unité qui est le plus remarquable. Le concerto en *la* mineur, d'une jeunesse et d'un rayonnement éternels, est certainement — avec celui de Beethoven en *mi* bémol et celui de Brahms en *si* bémol — un des plus beaux concertos écrits pour le piano. Les " Scènes de la Forêt " (1849), romantiques par l'amour de la forêt allemande mystérieuse et inquiétante par son foisonnement et sa luxuriance, sont non seulement l'adieu de Schumann au piano, son instrument favori, mais aussi, comme l'a pertinemment dit Marcel Beaufils, l'adieu au monde. Les fleurs solitaires du nº 2 sont pâles comme la mort; le chant de l'oiseau se termine sur l'ébauche d'un choral suppliant. On dirait que l'âme tourmentée du musicien-poète aspire à se perdre, à se dissoudre dans l'infini de cette forêt, qui sera bientôt, dans le " Tristan " de Wagner, l'asile nocturne des amants sur les quels la nuit et son symbole, la mort, exerceront un attrait irrésistible.

3°) *Le lied.*

Lorsque, après une attente interminable, Schumann connut enfin, en 1840, le bonheur dans l'union avec la femme qu'il aimait, la voix humaine, plus souple et plus malléable que le piano, s'associa à l'instrument. « Je ne puis me rassasier d'écrire pour la voix », dit alors l'auteur des " Carnavals ", des " Phantasiestücke ", de la " Fantaisie ", car, ajoute-t-il, « plus que tout autre genre, le chant fait éclore le musicien intérieur ». Dans les lieder qui vont alors prendre leur essor, le piano conserve cependant un rôle très important. Il commente les textes chantés par la voix en esquissant un cadre psychologique, sentimental, épique, féerique et quelquefois populaire (dans " Der arme Peter " par exemple).

Parfois même le piano redevient l'instrument soliste dans les pré- et post-ludes qui suggèrent le climat psychologique ou prolongent l'émotion (par exemple dans " Waldesgespräch ", " Mondnacht ", " Die alten bösen Lieder ", dans le huitième lied de " Vie et amour d'une femme ", où le piano résume les divers épisodes de cette union en rappelant les thèmes principaux qui les avaient caractérisés).

Les cycles les plus connus sont, avec le recueil qui vient d'être cité, " Myrten " (opus 25) où figurent ces chefs-d'œuvre universellement connus, le " Noyer ", la " Fleur de lotus ", " Tu es comme une fleur ", les lieder de l'opus 39 dont le " Clair de lune " (*Mondnacht*) et le " Crépuscule du soir " sont les sommets et les " Amours du poète " (opus 48). Toutes ces mélodies (l'opus 39 sur poèmes d'Eichendorff, l'opus 48 d'après Heine) éclosent avec la fraîcheur et la spontanéité d'une création naturelle; plus cultivé que Schubert, très doué pour les Lettres, Schumann ne choisit, à peu d'exceptions près, que des poésies dont de très grands poètes sont les auteurs. Cette parfaite fusion du poème et de la musique, cette imbrication sans faille de la forme et du contenu affectif ne se retrouveront que chez Brahms, Richard Strauss, et Hugo Wolf.

4°) *La musique de chambre et les symphonies.*

En musique de chambre les chefs-d'œuvre sont ceux auxquels le piano est associé, les trios, un quatuor et le quintette. Les plus riches de substance musicale sont le merveilleux quintette, le quatuor avec piano, le premier trio avec piano, qui fut écrit en 1847; la névrose latente est perceptible dans le désarroi et l'halètement d'angoisse du thème d'Eusebius dans le premier mouvement et dans l'alternance du désespoir et des élans passionnés du mouvement lent. La belle sonate pour violon et piano de 1851 (opus 105),

époque de troubles mentaux, est une sorte d'auto-psychanalyse, s'il est permis de risquer ce barbarisme. Le quintette (1842) magnifie le bonheur que le musicien a trouvé dans l'union avec Clara. Dans la marche funèbre (deuxième mouvement) l'obsession morbide est refoulée par la fougue d'un thème viril, apanage de Florestan. Le style fugué du finale modère et discipline les échappées sur l'irrationnel.

Il est regrettable que les magnifiques quatuors à cordes de l'opus 41 soient si rarement joués. Ils ont été écrits la même année que le quintette, année de calme et d'équilibre; c'est le troisième en *la* majeur qui est le chef-d'œuvre de ce cycle de quatuors auxquels il faut joindre le très beau quatuor avec piano qui date de la même année. L'inquiétude, le désarroi latents se manifestent par les syncopes du scherzo du quatuor avec piano, l'écriture syncopée de l'andante du deuxième quatuor en *fa* mineur et les rythmes exacerbés de l'allegro initial et de l'assai agitato du troisième trio en *la* majeur. On retrouve dans les quatre symphonies les mêmes qualités et les mêmes caractéristiques que dans les pièces pour piano et la musique de chambre : magnificence des thèmes, généralement très brefs, exubérance juvénile, conflits intimes, exaltation passionnée, fraîcheur primesautière (la première symphonie est « printanière »), lyrisme pénétrant, inflexions nostalgiques. La troisième, dite la " Rhénane ", est la plus typiquement germanique; c'est un hommage au Rhin allemand que surplombent les burgs médiévaux et aux bords duquel se dressent les majestueuses cathédrales. La quatrième en *ré* mineur possède une cohésion interne remarquable, due à la similitude des thèmes des différents mouvements; la " Romance " est sans doute la page symphonique la plus splendide que Schumann ait écrite.

5°) *L'opéra et les oratorios.*

L'unique opéra du maître de Zwickau " Genoveva " n'a jamais pu s'imposer au théâtre. En 1951 pourtant, lors de sa reprise à Florence, les auditeurs émerveillés par la splendeur des airs et des ensembles, l'ont accueilli avec enthousiasme, tandis que la critique musicale était réticente; car Schumann, musicien essentiellement subjectif, peintre d'états d'âme, chez lequel l'action n'est pas la sœur du rêve, a été dépaysé quand il a fallu traiter un sujet dramatique; il était, en outre, desservi par un livret médiocre. Le " Paradis et la Péri " conte les pérégrinations d'une pauvre exilée que sa nostalgie du paradis perdu (la *Sehnsucht*) rend chère au cœur du musicien épris d'infini. Cette quête de l'absolu entreprise par la Péri (à la recherche du don qui soit le plus agréable à la divinité) inspire au musicien des pages d'un lyrisme merveilleux.

Dans les oratorios " Manfred " et " Faust ", Schumann a entrepris de camper des personnages littéraires proches de son cœur, Manfred et Faust. Le Manfred de Byron est une sorte de surhomme — à l'instar du Faust de Gœthe, admirateur de Byron — qui, déçu par l'incapacité de la raison humaine à pénétrer les mystères de l'au-delà, se lie, comme Faust, aux puissances infernales, convoite et séduit sa propre sœur, puis, lançant un défi hautain à sa destinée et miné par une angoisse métaphysique — « mon tourment était dans mon cœur », dit-il — se donne la mort. « Je meurs solitaire comme j'ai vécu seul; je me suis détruit moi-même. » C'est ainsi que Manfred, après avoir pris congé du soleil dans un hymne d'un lyrisme magnifique, quitte cette terre, irréconcilié. Schumann, qui a connu des angoisses analogues et qui, en proie à des hallucinations, à l'attrait morbide de la mort, est précisément en train de se détruire lui-même, ne s'est sans doute jamais élevé aussi haut que dans certaines pages capitales de " Manfred " : l'ouverture, apogée de la musique romantique, l'intermède (nº 5), l'évocation de la fée des Alpes (nº 6), l'imploration à sa sœur et amante Astarté (nº 11), le monologue, l'adieu au soleil et la détermination fatale (nºs 11-14).

Quant aux scènes de " Faust ", Schumann y a travaillé neuf ans (de 1844 à 1853); cette lente gestation a certainement aggravé son déséquilibre : les années 44, 46 et 49 furent des années de crises inquiétantes. Trois scènes seulement sont empruntées au premier « Faust » ; toutes les autres sont la transposition musicale de la deuxième partie de la tragédie de Gœthe, ésotérique et métaphysique. C'est la troisième partie de l'oratorio de Schumann qui est la plus puissante et la plus profonde; elle met précisément en musique les scènes les plus abstraites et les plus mystiques du drame, dont Gœthe disait lui-même qu'elles étaient les plus ardues, les plus « mystérieuses » (le participe employé par lui : *hineingeheimnisst* est intraduisible). Cette grande œuvre, qu'on n'entend jamais en France, ne peut assurément dévoiler toute sa beauté et toute sa puissance à la simple lecture de la partition. Ces scènes de " Faust ", la " Faust-symphonie " de Liszt, et à un moindre degré " La Damnation de Faust " de Berlioz, sont les seules interprétations musicales dignes du drame cosmique de Gœthe.

6º) *La dignité de la musique.*

Schumann est l'incarnation du romantisme musical allemand, qui est tout aussi sensible à la poésie de l'humble réalité quotidienne " (Carnavals ", " Humoresque ", " Feuilles d'album ", " Scènes d'enfants ") qu'aux aspects multiples que revêt la nature (" Scènes de la forêt ", symphonies, oratorios, " Manfred "); elle nous prête,

a dit Schumann, « la beauté et le déploiement grandiose de ses paysages pour que nous nous en inspirions ». Pour les romantiques, la seule réalité est le moi. Or la musique de Schumann est l'expression la plus adéquate de l'individualité de ce musicien qui a fait sienne l'assertion du philosophe Schelling : « La musique est l'authentique langage de la métaphysique de l'avenir », c'est-à-dire l'expression immédiate de la pensée. Pour échapper à la laideur de l'existence et pour découvrir sa véritable identité, il faut, selon les poètes Fr. Schlegel, Tieck, Novalis et Wackenroder, se réfugier dans la musique. Dans les " Kreisleriana ", Hoffmann affirme que la musique ouvre à l'homme un royaume inconnu, un monde qui n'a rien de commun avec celui des sens et dans lequel il laisse derrière lui les sentiments précis pour s'abîmer dans une nostalgie « indéfinissable ». L'éminente dignité de la musique est un dogme du romantisme littéraire allemand. C'est grâce à elle que l'homme accède au monde de la beauté et des vérités éternelles, où musique, poésie et philosophie ne font plus qu'un.

3) L'équilibre entre le romantisme et le classicisme Félix Mendelssohn (1809-1847)

Schumann avait la plus grande admiration pour Mendelssohn, qui se contentait d'en enregistrer les témoignages avec une indifférence courtoise ; car il ne comprenait guère la musique de son fervent admirateur. Félix Mendelssohn-Bartholdi fut l'enfant chéri de la Fortune, comme son prénom l'atteste : ce fut un homme heureux, riche et admirablement doué; s'il est vrai que les dieux appellent prématurément à eux ceux qu'ils chérissent, Mendelssohn, mort à trente-huit ans, a bénéficié de la faveur divine jusqu'à son dernier jour. En 1847 il perdit sa sœur Fanny, artiste charmante et accomplie, qu'il aimait tendrement. Il ne lui survécut que de quelques mois. Né en 1809 à Hambourg, ce fils d'un riche banquier eut de bonne heure un orchestre à sa disposition. Mais s'il n'avait pas eu l'immense talent qui se manifesta déjà chez le jeune enfant, il n'aurait pas été capable d'écrire à dix-sept ans son plus extraordinaire chef-d'œuvre, l'ouverture du " Songe d'une nuit d'été ". A l'âge de douze ans il avait assisté à la première du " Freischütz ". Weber était un habitué du salon des Mendelssohn, qui s'étaient installés dans une demeure luxueuse du quartier aristocratique de Berlin. Bach, Beethoven et Weber ont été les maîtres du jeune prodige, dont le principal titre de gloire est — aux yeux de beaucoup de musicologues — d'avoir ressuscité une œuvre capitale de J.-S. Bach, tombée dans l'oubli le plus complet depuis la mort du Cantor en 1750, en dirigeant en

1829 la " Passion selon saint Matthieu ". C'est en réalité Zelter, l'ami de Gœthe, qui détenait le manuscrit et qui avait initié le jeune Mendelssohn à l'art du grand Cantor. (Mais c'est aussi lui qui a dénigré Schubert auprès de Gœthe, car il ne comprit pas le génie de l'auteur d' " Erlkönig " et de " Marguerite au rouet " ; le grand poète avait reçu ces *lieder* en hommage et n'avait pas daigné en accuser réception). La féerie du " Songe d'une nuit d'été " et la magnifique ouverture des " Nouvelles Hébrides " empruntent leur coloris chatoyant et leur magie aérienne à l' " Obéron " de Weber. La symphonie écossaise, qui est avec l'italienne, la plus caractéristique des symphonies de Mendelssohn, suggère plus qu'elle ne les décrit les paysages de l'Écosse, où son auteur avait séjourné. Il manie l'orchestre avec virtuosité et peut effectivement, à cet égard, donner des leçons à Schumann, comme il le fit pour la deuxième symphonie de son ami et admirateur.

Sa musique de piano est inégale. Dans les " Romances sans paroles ", elle est tournée vers le passé; sur les quarante-huit pièces que comporte le recueil, la majeure partie appartient au genre hybride et mièvre de ce que les Allemands appellent *Salonmusik*. Il y a un abîme entre ces piécettes insipides ou sentimentales et la musique de piano de Schubert, de Schumann et de Chopin. Mais quand Mendelssohn est inspiré il écrit de très belles œuvres, les variations sérieuses par exemple, les six préludes et fugues, le concerto en *sol* mineur, bien que le chapelet de gammes du premier mouvement et le thème assez vulgaire du finale déparent ce concerto par ailleurs vigoureux et lyrique. A ces œuvres qui méritent de survivre il faut ajouter les six sonates pour orgue, le magnifique concerto de violon, le trio en *ré* mineur avec piano, d'une superbe envolée, celui en *ut* mineur, grave et noble (les deux scherzi de ces trios sont des merveilles), les quatuors de l'opus 44 (le n° 3 en particulier), le quatuor en *fa* mineur opus 80, qui fait penser à Beethoven, le quintette à cordes en *si* bémol opus 87 et le magnifique octuor que Mendelssohn écrivit à seize ans.

Le séjour que le maître (unanimement salué de ce titre de son vivant) avait fait en Angleterre en 1829-1830 avait consacré sa réputation de musicien de génie et d'héritier de Haendel. Les oratorios " Paulus " et surtout " Élie " se rattachaient effectivement au style du maître de l'oratorio qu'avait été Haendel (1). C'est Mendelssohn et non Schubert ou Schumann que les contemporains considéraient comme le successeur de Beethoven. Cet Israélite converti au protestantisme a tenu le romantisme sur les fonts baptismaux du clas-

(1) Liszt disait que l'on « aimerait savoir les faire, mais qu'on préférerait ne pas les avoir faits. »

sicisme. Classique par tempérament et par sa formation, il est romantique pour avoir vécu dans l'intimité des poètes et des philosophes du romantisme. C'est au contact de Weber qu'il a enrichi sa palette orchestrale et qu'il a appris à faire parler les elfes, non seulement dans le " Songe d'une nuit d'été ", mais aussi dans les deux magnifiques scherzos des deux trios avec piano et dans ceux des quatuors opus 44 nº 2, opus 81, et du quintette opus 87, ainsi que dans le scherzo de l'octuor qui évoque la nuit de Walpurgis du premier " Faust " [1]. En cette nature aussi riche qu'harmonieuse, l'équilibre s'établit entre le romantisme adventice et le classicime inné. Trop adulé en son temps, il est trop dédaigné de nos jours. Une réhabilitation de ce maître séduisant s'impose. De grands musiciens comme Schumann, Gounod, Saint-Saëns, Milhaud et Poulenc lui sont restés fidèles.

(1) Précision fournie par Fanny Mendelssohn.

TROIS INDÉPENDANTS, TROIS TEMPÉRAMENTS RÉVOLUTIONNAIRES : CHOPIN, BERLIOZ, LISZT 9

1) Chopin (1810-1849)

La musique de piano de Schumann est épanchement et confidence, cri d'amour, plainte, désespoir, exaltation ou dépression. L'auteur est prodigue de commentaires, précise les circonstances dans lesquelles ses pièces pour piano ont été écrites, indique le sens qu'il a voulu leur donner. Souvent il est tout à fait explicite. Au sujet des " Papillons " il note, par exemple : « Chaque fois que j'ai lu les " Flegeljahre " — de Jean-Paul — je me suis mis presque inconsciemment au piano et ainsi l'un après l'autre les " Papillons " virent le jour. » Rien de tel chez Chopin, qui est réservé, distant et pudique; il n'indique jamais les sources de son inspiration; celles qu'on lui attribue sur la foi d'anecdotes invérifiables sont sujettes à caution. Il n'a jamais consenti à donner ou à laisser donner des titres aux différentes pièces de ses recueils; ceux dont on a affublé quelques-unes, " Valse du petit chien ", " Prélude de la goutte d'eau ", sont ineptes.

On sait que Chopin, qui naquit près de Varsovie en 1810, la même année que Schumann, était fils d'un père français et d'une mère polonaise, de famille noble mais appauvrie. Son génie musical se manifesta de bonne heure. Après trois ans d'études ses maîtres n'eurent plus rien à lui apprendre. Le 1er novembre 1830 il quitta Varsovie pour Vienne. Peu après éclata l'insurrection polonaise, qui devait être brutalement réprimée en quelques mois par les Russes. Bouleversé par la prise de Varsovie, Chopin exhale son indignation et sa douleur dans la dernière étude de l'opus 10, orageuse et vengeresse. Après une tournée de concerts en Allemagne il s'installe à Paris. A

cette époque il avait déjà écrit plusieurs de ses œuvres marquantes: deux concertos de piano d'un lyrisme très personnel, neuf nocturnes, les douze études de l'opus 10 et les deux premiers recueils de mazurkas. Il est déjà lui-même, à l'âge de vingt et un ans, conscient de sa valeur et désireux de « créer un monde nouveau de la musique ». Or, ce monde existait déjà : c'était l'opus 10, génial, puissant, inaugurant une technique nouvelle et révolutionnaire du piano, à l'instar de celle que Paganini — dont Chopin admirait l'extraordinaire virtuosité — avait inaugurée au violon.

Idole de la haute société parisienne, Chopin se lie avec toutes les célébrités littéraires, artistiques et musicales : Balzac, Musset, Delacroix, Liszt, Bellini, Meyerbeer et Mickiewicz, poète polonais réfugié en France. Il aime sa jeune compatriote Marie Wodzinska, bonne pianiste, à laquelle il avait dédié la valse opus 69 n° 1 (dite des " Adieux ") lors de leur dernière entrevue. Mais au bout de quelques années, Marie rompt avec son génial « fiancé » qui en fut profondément abattu. La marche funèbre de la sonate en *si* bémol mineur est le reflet de la crise sentimentale qu'il traverse alors. 1837 est l'année de la liaison avec George Sand. A Majorque, où il séjourne en 1838 avec sa turbulente et fantasque amie, Chopin achève le recueil des préludes et écrit notamment le scherzo opus 39 et la " Polonaise " en *ut* mineur opus 40. En 1847 la romancière et le musicien se séparent; celui-ci, malade depuis longtemps, est accablé par cette rupture. Il ne compose plus guère; après une exténuante tournée de concerts en Angleterre et en Écosse, il meurt à Paris, le 17 octobre 1849.

a) *L'art de Chopin.*

Pendant ses années d'adolescence Chopin avait souvent entendu les chants populaires de sa patrie polonaise : profondément tristes et nostalgiques, ils lui avaient fait une impression ineffaçable; la même saveur originelle, le même charme étrange et fascinant émanaient des airs de danses paysannes, les « mazoures » (mazurkas). Telemann avait déjà découvert — quatre-vingts ans plus tôt — la richesse du folklore polonais et affirmé que celui qui prendrait des notes en écoutant les joueurs polonais de cornemuse et de violon ferait une moisson d'idées musicales pour la vie entière. Ces airs de danse et ces mélodies populaires sont une des principales sources d'inspiration de Chopin, d'où la double origine d'un grand nombre de ses thèmes qui se rattachent, d'une part à la danse (valses, mazurkas, et partiellement, polonaises et préludes), d'autre part au chant populaire (valses et mazurkas derechef, nocturnes, préludes, études). Chopin était, en outre, très sensible au *bel canto*, à la beauté des airs de

Rossini et de Bellini. Certaines inflexions italianisantes de sa musique de piano ont le charme capiteux des airs de Bellini. Mais la mélodie du maître franco-polonais n'est jamais doucereuse et mièvre : une sensibilité frémissante, mais très virile, s'appuie sur un intellect sûr de ses ressources et sur un goût infaillible. Ses maîtres sont Mozart et surtout Bach; de Beethoven il ne retient que quelques sonates de la première manière — de la première à la quinzième, qui sont aussi celles que préférait André Gide, admirateur passionné de Chopin. Son art est une synthèse de l'hérédité polonaise et de l'ascendance française. « Je ne fais qu'indiquer et suggérer, a-t-il dit à Serge de Lenz, je laisse à mes auditeurs le soin de parachever le tableau. »

Son œuvre ne prétend évoquer nul fait précis et n'est pas, comme celle de Schumann, un commentaire de lectures. Chopin lisait d'ailleurs peu, il n'avait pas la passion de la littérature comme Weber, Schumann, Mendelssohn et Liszt. Il a recréé les formes musicales existantes — valses, préludes, études, impromptus, sonates, concertos, nocturnes — en les vivifiant de son génie pianistique; il en a créé d'autres : polonaises, scherzi, ballades, mazurkas. Son art est à la fois aristocratique et raffiné, profond et élégiaque, nostalgique et tragique, inquiet et coloré, viril et rêveur, subtil et fiévreux, tendre et passionné. Dans ce corps frêle et maladif habitait une âme ardente, dont la combativité se manifestait par des sursauts de révolte et de colère.

b) *Les polonaises.*

La polonaise est une danse lente, d'origine aristocratique. C'est avec une polonaise que Chopin a inauguré, à l'âge de huit ans, sa carrière de compositeur. Les quatorze polonaises sont des épopées dédiées au culte de la patrie asservie. Le début de la première en *ut* dièse mineur (opus 26 nº 1) sonne comme un appel de fanfares guerrières. Mais le beau thème nostalgique qui suit l'appel aux armes replie ses ailes meurtries après une douloureuse méditation en *ré* bémol majeur. La polonaise en *la* majeur (opus 40 nº 1) et celle en *la* bémol (opus 53), sont l'hommage à la patrie lointaine, viril et fougueux dans l'opus 40 nº 1, frémissant et farouche dans l'opus 53. Celle en *ut* mineur (opus 40 nº 2), tragique et désespérée, sonne le glas de l'espoir. Les octaves puissamment martelées de la main gauche, d'abord sotto voce, puis forte, symbolisent sans doute le verdict de la destinée. La " Polonaise-fantaisie " en *la* bémol majeur est une immense explosion de tendresse, de douleur, de révolte, traversée de quelques lueurs d'espérance. Les témoignages des contemporains, en particulier du poète Mickiewicz, chantre de la Pologne asservie, attestent que dans l'esprit de Chopin les " Polonaises "

sont, à l'instar du poème " A la mère polonaise " de Mickiewicz, des hymnes d'un patriote polonais exilé sur une terre assurément hospitalière, mais étrangère, dans lesquels la douleur et la révolte contre le sort indigne fait à la patrie s'expriment en accents bouleversants et inoubliables.

c) *Les mazurkas.*

Les cinquante et une mazurkas s'échelonnent sur la presque totalité de la courte vie de Chopin. La première date de la quatorzième année. Ce sont de courts poèmes, dont chacun a une atmosphère particulière et se situe dans un climat sentimental différent. L'auteur des mazurkas s'est naturellement inspiré du folklore, mais il en a recréé en lui-même le lyrisme, comme le feront environ un siècle plus tard Bela Bartok et Zoltan Kodaly. Le thème de la mazurka n° 5 en *ut* majeur (opus posthume) est emprunté au folklore tchèque. Dans l'opus 7 n° 1 en *si* bémol majeur, le thème appartient à la tonalité tzigane, pourvue de deux notes sensibles. Quelquefois un thème de mazurka projette une fugace lueur folklorique sur d'autres compositions, ballades, nocturnes, concertos (celui en *fa* mineur); dans la polonaise en *fa* dièse mineur une lumineuse mazurka en *la* majeur introduit un intermède rêveur et gracieux dans la tumultueuse mêlée de cette héroïque épopée.

Dans les mazurkas le rythme et l'harmonie s'adaptent à la « couleur locale » de ces ardentes effusions lyriques, qui s'évadent quelquefois des contraintes de l'échelle tonale classique et revêtent la parure chatoyante des modes exotiques ou antiques. Dans cette forme de composition Chopin a intercalé, comme le dit Liszt, des « clairs-obscurs harmoniques aussi nouveaux que les sujets auxquels il les adaptait ». La passion inquiète que révèle le style de la dix-septième mazurka en *si* bémol mineur (opus 24 n° 4) s'exprime par des harmonies équivoques et l'obsession du thème de la coda, le *ré* naturel suivi d'un *ut* quatre fois répété. La répétition d'un même thème est fréquente dans les mazurkas; elle signifie, selon A. Cœuroy, « l'élan vital à l'état pur ». Quelquefois la mazurka a l'allure d'une danse mondaine (opus 6 n° 1) ou paysanne (opus 6 n° 3) ou chevaleresque (opus 50 n° 1). Les chefs-d'œuvre sont la dix-septième en *si* bémol mineur (opus 24 n° 4), la vingt et unième en *ut* dièse mineur (opus 30 n° 4), la vingt-cinquième en *si* mineur (opus 33 n° 4), la trente-deuxième en *ut* dièse mineur (opus 50 n° 3), la trente-cinquième (opus 56 n° 3) en *ut* mineur. La cinquante-sixième en *fa* mineur, dont le chromatisme tourmenté est lourd d'angoisse, date des derniers jours du maître : c'est sa dernière composition.

d) *Concertos et sonates.*

Les deux concertos sont des œuvres de jeunesse. Leur lyrisme exalté fait fi des règles qui régissent ce genre de compositions; il en est de même des deux sonates (il y en a en réalité trois, mais la première est négligeable) auxquelles les gardiens de la tradition reprochent de n'être pas construites selon les codes établis. Ce sont des joyaux de la littérature pianistique. On qualifie souvent de « funèbre » la sonate en *si* bémol mineur; il serait plus juste d'y voir l'intrusion d'un élément irréel, irrationnel. Aucun commentaire satisfaisant du presto final de cette admirable sonate n'a jamais été fourni. Est-ce une course haletante vers l'abîme ou le souffle de l'au-delà? Chopin s'est contenté de demander aux interprètes de respecter la monotonie de cet unisono et de s'abstenir de « phraser ». La sonate en *si* mineur par contre est lumineuse, chantante et passionnée; c'est un poème extatique plus qu'une sonate.

e) *Les " Études ".*

Les deux " Cahiers d'études " qui portent la marque du génie le plus fulgurant ont été composés, l'un à l'âge de dix-huit ans, l'autre à vingt-quatre ans. Ils sont probablement le chef-d'œuvre absolu de Chopin. Son génie a transformé un genre considéré comme didactique en réceptacle de musique pure. De ces cascades d'arpèges, d'enjambements, de chevauchements, d'exercices d'extension, de vélocité, d'agilité, de souplesse du poignet, d'indépendance de mouvements opposés des doigts, de haute virtuosité en un mot, Chopin a fait tantôt un ruissellement irisé de lyrisme sublime, tantôt un déferlement tumultueux ou une ruée farouche. L'une d'elles — la seule qui n'ait pas le caractère d'une étude — II, 7, est une effusion intime et poignante, imprégnée d'une nostalgie extatique que la langue polonaise exprime par le mot intraduisible de *Zal.* La magnifique étude 12 de l'opus 25 est, comme le n° 12 de l'opus 10 mentionné dans l'esquisse biographique, un poème du patriotisme blessé à mort; les sursauts de l'indignation, la colère et la révolte s'expriment en rafales d'arpèges fulgurants. Dans la puissante étude pour octaves aux deux mains (opus 25 n° 10), l'assaut frénétique des cimes du Parnasse pianistique est interrompu par un lento, où — en octaves à la main droite — un chant plein de recueillement s'élève; il sera bientôt submergé par les rafales d'octaves aux deux mains qui reprennent l'allegro con fuoco. Un piu lento d'une envolée féerique accorde un répit d'un lyrisme intense à la main droite dans l'étude II, 5 après

le vivace du début destiné à « assurer la mobilité et la légèreté du pouce » (A. Cortot). La splendide mélodie de l'étude I, 3, que Chopin considérait comme une de ses plus nobles inspirations, a été scandaleusement galvaudée, puisqu'en sacrifiant la partie médiane, d'un intérêt harmonique capital, on en a fait une romance affublée du titre de " Tristesse ". Dans son commentaire technique des " Études ", A. Cortot affirme qu'en surmontant les difficultés particulières inhérentes à cette " Étude " (à la partie médiane) le pianiste sera capable « de mieux traduire ensuite la plupart des œuvres expressives de Beethoven, Chopin, Schumann, César Franck et surtout J.-S. Bach ».

f) *Les " Préludes "*.

La plupart des " Préludes " avaient été ébauchés avant le séjour en Espagne de 1838 et furent terminés à Majorque. Ces vingt-quatre " Préludes " sont avec les vingt-quatre " Études " les deux cycles les plus importants de l'œuvre de Chopin. Ce sont des états d'âme, des confidences, des effusions, que le piano exprime avec une poésie souveraine : nostalgie fièvreuse, et attente amoureuse dans le premier, allégresse ailée dans le troisième, angoisse et discordance dans le second, pressentiments funèbres, accablement dans le quatrième, plainte résignée dans le sixième. Ces deux derniers préludes furent exécutés à l'orgue de la Madeleine le jour des obsèques de Chopin. La technique du huitième prélude est apparentée à celle de la première étude de l'opus 25; les triples croches de l'étude et du prélude (modulations de l'accord de *la* bémol dans l'étude, de l'accord de *fa* dièse mineur dans le prélude) à travers lesquelles on perçoit, a dit Schumann, se référant à l'étude, « en larges notes la mélodie merveilleuse », exigent un doigté d'une légèreté aérienne. Le huitième prélude est une succession de plaintes et de cris de désespoir martelés par l'accord obsédant de *fa* dièse mineur dont l'*ut* dièse répété obstinément dans les huit dernières mesures, sonne comme un glas, mais aboutit à l'accord lumineux de *la* majeur qu'une modulation en *sol* majeur ramène par la « sensible » à la tonalité de *fa* dièse mineur. Selon A. Gide on retrouve dans le vingt-quatrième prélude le même sentiment de fatalité inexorable. Les puissants accords du neuvième — tragiques et sombres en dépit de la tonalité lumineuse de *mi* majeur — suggèrent également la venue du règne des ténèbres. Le douzième est farouche et haletant, tandis que le quatorzième, tout entier en triolets hagards, semble mener en un même unisono, monotone et désespéré, au néant, dont le finale de la sonate en *si* bémol mineur avait entrouvert les abîmes. Le treizième prélude

est un chant plein d'une tendresse nostalgique, tandis que le seizième est une chevauchée apocalyptique. Le dix-neuvième est une splendide mélodie, portée sur les ailes de triolets aériens. D'autres sont des hymnes de gratitude et d'amour (nº 15), d'amples méditations (17 et 21), des sursauts d'énergie virile (22). Le prélude opus 45 publié trois ans après le recueil des vingt-quatre préludes est remarquable par la richesse de modulations constantes. Chopin lui-même avait attiré l'attention de son ami Fontana sur cette particularité. Les " Notes sur Chopin " d'A. Gide sont de très belles et très convaincantes interprétations littéraires de plusieurs préludes que ce grand écrivain aimait d'une dilection particulière.

g) *Les " Ballades "*.

Les " Ballades " sont la seule œuvre de Chopin dans laquelle on puisse déceler une influence littéraire, celle du poète Mickiewicz. La première, en *sol* mineur, serait la transposition musicale du poème épique " Conrad Wallenrod ". Quoi qu'il en soit, le récitatif qui sert d'introduction à cette geste héroïque, crée d'emblée le climat légendaire dans lequel ce chef-d'œuvre déploie ses sortilèges. Elle fut écrite peu après la rupture avec Marie Wodzinska que Chopin ne put jamais oublier. La tristesse nostalgique de l'épisode central est le reflet de la douleur dont ce rêve d'amour avait assombri son âme. Dans la deuxième ballade, qu'on dit également inspirée de Mickiewicz, une cantilène élégiaque est brusquement réduite au silence par le déferlement effréné — presto con fuoco — d'un thème farouche; de l'alternance entre ces deux thèmes Chopin tire d'étonnants effets pianistiques. De la troisième ballade Schumann a dit qu'elle méritait de figurer parmi les productions les plus accomplies du maître polonais. La quatrième ballade est assurément la plus géniale, et la plus riche. Cortot y trouve « les accents précurseurs de l'impressionnisme », ce halo de poésie irréelle, ce scintillement de modulations subtiles et étranges, qui donnent à cette puissante évocation de la patrie lointaine un cachet si particulier.

h) *Les " Scherzi "*.

Le scherzo, comme la ballade, est une création de Chopin. Les quatre " Scherzi " sont des chefs-d'œuvre d'une aussi vaste envergure que les ballades. La puissance et la véhémence du thème initial du premier scherzo s'apaisent à l'approche du merveilleux Noël polonais, qu'est le deuxième thème qui sonne comme un carillon de cristal. Le deuxième scherzo était considéré par Schumann

comme l'équivalent en musique d'un poème de Byron; c'est le plus connu, le plus passionné et le plus parfait. Dans le troisième, un motif viril en octaves parallèles s'efface devant le ruissellement limpide d'une cantilène angélique qui semble se répandre en gouttelettes de rosée alternant avec un choral majestueux. Le quatrième en *mi* majeur (le seul qui soit en majeur) est une effusion tendre et chaleureuse, pleine de jeux d'ombre et de lumière.

Les " Valses ", les " Impromptus " et la superbe " Fantaisie-impromptu " sont trop connus pour qu'il soit nécessaire de les commenter, même brièvement.

i) *Les " Nocturnes "*.

La sensibilité frémissante, l'âme « de cristal » du maître polonais qui vibrait à tous les rayons, à tous les souffles diurnes et nocturnes devait le prédisposer à épancher dans ces compositions dédiées à la nuit, chère à Musset, les secrets de son cœur pudique, qui ne se mettait pas à nu comme celui de la plupart des romantiques (et de Rousseau, leur ancêtre à tous). Certains de ces " Nocturnes " ont quelque peu pâti (le premier et le deuxième par exemple) de l'atmosphère de langueur italianisante qui enchantait les Français des années 1830 à 1840, atmosphère qu'on retrouve dans les " Consolations " et les " Rêves d'amour " de Liszt. Mais la plupart sont des poèmes d'une haute spiritualité et d'une grande profondeur de sentiment. Le déroulement d'un chant paisible dans le troisième nocturne en *si* majeur, opus 9, 3, est brusquement interrompu par un agitato tumultueux, cauchemar ou vision fantasque. Des rafales véhémentes de doubles croches déchirent la nuit sereine et la chargent d'angoisse (nocturne en *fa* majeur opus 15, 1). Le nocturne en *ré* bémol majeur opus 27, 2, qu'A. Gide préférait à tous les autres, est l'admirable chant d'action de grâces d'un cœur aimant. Le douzième en *sol* majeur (opus 37, 2) est plein d'un calme enjoué, qu'un chant de batelier vient bercer de son rythme de barcarole. Le treizième en *ut* mineur (opus 48, 1) est une ballade nocturne en trois épisodes, d'une progression dramatique saisissante.

En manière de conclusion à ce survol nécessairement trop rapide de l'œuvre de Chopin, où presque tout est de premier ordre, il faut mentionner deux chefs-d'œuvre, la " Fantaisie en *fa* mineur " opus 49 et la " Barcarolle " dont Ravel admirait la subtile enharmonie et l'extrême liberté de la modulation. « Avant Debussy et certains Russes, écrit A. Gide, je ne pense pas que la musique ait encore jamais été aussi pénétrée de jeux de lumière, de murmures d'eau, de vent, de feuillage. *Sfogato*, inscrit-il; aucun autre musicien

a-t-il jamais usé de ce mot, eut-ilj amais le désir, le besoin d'indiquer cette aération, cette bouffée de brise, qui vient, interrompant le rythme, inespérément rafraîchir et parfumer le milieu de sa barcarolle ? »

j) *Chopin précurseur.*

Le style de Chopin annonce, en effet, celui des cinq Russes, de Debussy et de Ravel. Son influence a été décisive sur la musique de piano, de Brahms aux contemporains, en passant par Scriabine, Grieg, Albeniz, Granados, les impressionnistes et Fauré. Dans le domaine de l'harmonie et du rythme Chopin a été un novateur, un révolutionnaire. L'audace des modulations (les neuvièmes) dans la " Barcarolle ", le sens des interférences harmoniques et de la dissonance, parfois non résolue, dans la quatrième ballade, dans la " Polonaise-fantaisie ", dans le finale de la sonate opus 35, dans mainte mazurka, le recours aux modes anciens, à l'enharmonie, le chromatisme tourmenté de nombre de mazurkas, les quintes et les septièmes diminuées de la troisième étude de l'opus 10 et de la mazurka en *ut* mineur (opus 56, 3), les dixièmes et les onzièmes de la basse du deuxième prélude, oscillant entre plusieurs tonalités, dont Schumann considérait les dissonances comme « barbares », préfigurent le chromatisme continu du " Tristan " de Wagner et l'écriture des impressionnistes. Les rythmes, d'une extrême liberté, rendent la palpitation d'un cœur aimant et endolori : son fameux *rubato* qui est un ritardando respectant mais aérant le rythme, lui permettait d'exprimer le frémissement même de la vie. Il est, avec Liszt, l'initiateur de la technique pianistique moderne que Debussy a portée à la perfection avec les " Préludes " et les " Études ". « Un explorateur aussi intrépide que Stravinski, dit pertinemment E. Vuillermoz, constatant son impuissance à dépasser Chopin (il aurait pu ajouter Liszt, Debussy et Ravel) dans le domaine des trouvailles pianistiques a fait brutalement marche en arrière en renonçant à toutes les conquêtes du clavier et en obligeant le magnifique instrument à tenir, entre le xylophone et le glockenspiel, le rôle humiliant de simple accessoire de batterie. »

Chopin est-il romantique, est-il classique? Question oiseuse. Il est de son époque qui est celle d'Hugo, de Musset, de Delacroix, de Berlioz qu'il fréquentait et qu'il estimait. Il est romantique puisqu'il exprime son moi par son art. Mais il est classique par son sens de l'équilibre harmonieux entre la qualité de l'émotion et la forme qu'elle revêt, par sa réserve pudique qui l'incite à refréner et à contrôler ses élans et ses ardeurs.

2) Le déclin de l'opéra français dans la première moitié du 19e siècle et la vogue de l'opéra italien en France : Grétry — Boieldieu — Auber — Rossini — Meyerbeer — Donizetti — Bellini.

Les prodromes du romantisme musical français remontent jusqu'au " Richard Cœur de Lion " de Grétry (1785), qui est dans le domaine de la peinture, l'année du " Serment des Horaces " de David dont la tendance antiquisante est à l'opposé du style de l'opéra de Grétry. Richard est un célèbre héros du Moyen Age; son féal Blondel incarne l'esprit chevaleresque de cette époque chère aux romantiques. L'orchestre de Grétry prend part à l'action et sait déjà faire entendre les voix de la nature. Lacépède avait, dès 1781, assigné un rôle descriptif à la musique et préconisé le recours à des décors appropriés : forêts, ruisseaux, orages. Dans ses " Essais sur la musique ", Grétry avait fait remarquer que telle tonalité correspondait à tel sentiment, à telle couleur. Boieldieu et Auber lui doivent beaucoup. La " Dame Blanche " de Boieldieu s'est maintenue au répertoire de 1825 à 1875. Lorsque Weber était chef d'orchestre au nouvel opéra allemand de Dresde, les œuvres de Grétry, de Méhul, de Boieldieu figuraient au programme. Wagner et Schumann les admiraient également. Elles s'opposaient au style italien et avaient recours au folklore. Elles furent pour Wagner des modèles de style national français. Avant la réforme wagnérienne, Boieldieu avait eu l'ambition de réaliser une sorte de synthèse de tous les éléments qui constituent l'opéra; il avait réussi à donner une physionomie particulière à ses personnages. Il avait, en outre, le sens dramatique et le don mélodique. Ce remarquable musicien est de la lignée de Monsigny et de Méhul; il préfigure Gounod, Lalo, Delibes, Bizet. Auber dut son immense popularité à la " Muette de Portici ", opéra d'un romantisme échevelé. L'air de Masianello fut l'étincelle qui mit le feu aux poudres de l'insurrection bruxelloise en 1830. Hérold est l'auteur de plusieurs opéras très goûtés au 19e siècle. " Le Pré aux Clercs " (1834) eut plus de deux mille représentations.

Giacomo Rossini (1792-1868), dont l'étincelant " Barbier de Séville ", écrit en treize jours, est resté au répertoire de l'opéra-comique de tous les pays, est la personnalité la plus marquante de cette époque. Doué d'une inépuisable invention mélodique, il ne se soucie ni de vérité dramatique ni de renouvellement du langage harmonique. Sa fécondité est extraordinaire : une trentaine d'opéras en dix-sept ans environ, dont sept en un an (1812). En 1813 " Tancrède " et " L'Italienne à Alger " lui apportent la gloire. A Vienne, des foules en délire assiègent l'Opéra chaque fois

qu'un ouvrage du maître italien est à l'affiche. Beethoven et Weber se plaignent de l'engouement des Autrichiens et des Allemands pour cet Italien, dont les succès contrecarrent l'avènement de l'opéra allemand souhaité par Beethoven, conçu par Weber. En 1824 Rossini s'installe à Paris, attiré, comme jadis Gluck et comme le sera Wagner, par le prestige de la métropole française. Les Parisiens s'enthousiasment pour le " Barbier ", mais n'accueillent pas avec la même faveur son remarquable opéra " Guillaume Tell ", écrit en style français et dont l'ouverture est une véritable symphonie descriptive qui, en outre, ne s'encombre pas des vocalises et des fioritures conventionnelles. " Guillaume Tell " n'obtint que douze représentations, tandis que " Robert le Diable " de Meyerbeer fut représenté quatre cents fois. Ce semi-échec eut pour conséquence que Rossini prit le parti de renoncer complètement à la composition. De 1829 à 1868 (année de sa mort) il n'écrivit qu'un " Stabat mater ". « Je me remettrai au travail quand les Juifs auront terminé leur sabbat », dit-il pour expliquer sa surprenante décision. Mais ceux-ci — Meyerbeer et Halévy, l'auteur de " La Juive "— continuèrent leur sabbat, l'un jusqu'à 1864, l'autre jusqu'à 1862. En 1864 Rossini, âgé de soixante-douze ans, dut estimer qu'il était trop tard pour se « remettre au travail » et que le gourmet et le gastronome qu'il était devenu n'aurait sans doute plus été à même de se mesurer avec les deux hommes de génie qui dominèrent l'opéra à partir de 1860 : Wagner et Verdi.

Quant à Meyerbeer, que Wagner qualifiait de zéro absolu et que Schumann et Berlioz considéraient également comme une nullité, il continua à triompher avec une série d'opéras dont les " Huguenots " sont probablement le moins médiocre. A son corps défendant, Wagner fut obligé de convenir que la scène de la bénédiction des poignards et le duo dramatique qui lui succède témoignent de réelles qualités, certes noyées dans le fatras grandiloquent de l'ensemble, mais dignes de retenir l'attention d'un juge impartial. Meyerbeer était assurément très doué, mais d'une ambition dévorante, avide de succès, d'argent et d'honneurs, ne reculant pas devant les effets (sans cause, disait encore Wagner) les plus vulgaires pour récolter les applaudissements d'un public frivole et léger. Le Second Empire est, au point de vue musical, l'époque du mauvais goût, de la platitude et de la facilité. Weber, qui avait été le condisciple de Meyerbeer chez l'abbé Vogler, reprochait à son ancien camarade d'études de corrompre le goût de ses auditeurs au lieu d'essayer de le former et de l'éduquer.

Moins doués que Rossini, mais musiciens fort estimables, Gaetano Donizetti et Vincenzo Bellini font courir les foules en les gavant de bel canto, Donizetti avec " Lucie de Lammermoor "

(1835), " La Fille du Régiment " (1840), " La Favorite ", " Don Pasquale " (1842), ouvrages qui ne manquent pas de talent, Bellini avec " La Norma " (où la Malibran triomphait en 1836), et " La Somnambule ". Bellini, dont le lyrisme est empreint d'une juvénile tendresse, teintée de mélancolie, aurait pu devenir pour Rossini un concurrent plus sérieux que Meyerbeer et Halévy, si l'auteur du " Barbier " n'avait renoncé à la musique dès 1829.

3) Un isolé : Hector Berlioz (1803-1869)

a) *La vie.*

Une grande figure, individualité géniale et pittoresque, haute en couleur et romantique à souhait, domine la première moitié du 19e siècle : Hector Berlioz, le seul musicien français authentique d'une époque de décadence musicale. Né à la Côte-Saint-André près de Grenoble en 1803, il reçut une éducation soignée et fut de bonne heure attiré par la musique : dès l'âge de douze ans il commence à composer, mais ne sait jouer que de la guitare et un peu de la flûte. Quand son père l'envoie à Paris pour faire des études médicales, le Conservatoire l'attire bien plus que la Faculté. Il passe le plus clair de son temps à la bibliothèque du Conservatoire pour y étudier et copier les partitions de Gluck, dont il avait entendu avec ravissement quelques tragédies lyriques à l'opéra. Le compositeur Lesueur l'accueille dans sa classe de composition. Reicha, l'ami de Beethoven qui aura également pour élèves Gounod et César Franck, lui enseigne le contrepoint et la fugue. A la révélation de Gluck viennent s'ajouter celles de Beethoven et de Weber. Mais il ignorera presque complètement l'art du grand Cantor et ne connaîtra guère mieux Haendel et Mozart. La musique de Wagner l'irritait et le faisait fuir. En 1830 il remporte le prix de Rome; les années qu'il passera dans la Ville éternelle calmeront quelque peu son esprit inquiet et tourmenté, où fermentent les projets les plus chimériques et les idées les plus originales.

Dans son livre : « Soixante ans de souvenirs ", E. Legouvé cite un mot de Guizot qui avait rencontré Berlioz chez ce mémorialiste : « J'ai vu chez vous bien des artistes illustres; celui qui m'a le plus frappé est Berlioz. » Extrêmement intelligent, très cultivé, doué d'une puissante personnalité, il suscite envies et jalousies, d'autant plus que son génie le place d'emblée à cent coudées au-dessus des médiocrités qui accaparent la vie musicale à l'époque de Louis-Philippe et de Napoléon III. Il restera toute sa vie un isolé, un incompris, en France du moins. Sujet aux dépressions

nerveuses, bientôt aigri et découragé, il souffrira de cet ostracisme outrageant. Ce grand musicien était aussi un vrai poète (il suffit de lire ses beaux livrets de la " Damnation de Faust " et des " Troyens " pour s'en convaincre), un remarquable écrivain (dans ses livres sur la musique et ses passionnants mémoires), un excellent critique musical, le meilleur de son temps (il était le chroniqueur musical du " Journal des Débats "); latiniste de premier ordre, il savait par cœur plusieurs chants de " L'Énéide ". Virgile, Shakespeare et Gœthe étaient ses dieux. Il fréquentait les célébrités de l'époque, hommes de Lettres, peintres et musiciens. Th. Gautier a dit, qu'avec Victor Hugo et Delacroix, Berlioz forme la « trinité romantique ». Plusieurs de ses grandes œuvres s'inspirent d'un modèle littéraire : " Harold en Italie " de Byron, la " Damnation " et, à l'en croire, la " Symphonie fantastique " du " Faust " de Gœthe, les " Troyens " de Virgile, " Roméo et Juliette ", " Béatrice et Bénédicte " de Shakespeare. Le seul emploi officiel qui lui fut offert est celui de bibliothécaire du Conservatoire; il était candidat au poste de professeur de composition; c'est Halévy qui lui fut préféré. Il mourut seul et désespéré (1869) après avoir perdu sa première femme (une actrice irlandaise qu'il avait aimée à travers l'" Ophélie " de Shakespeare et qui s'avéra jalouse et mesquine), sa deuxième femme, chanteuse médiocre et acariâtre, et son fils unique. Il eut, toutefois, la compensation d'être accueilli avec enthousiasme à l'étranger, en Allemagne notamment. Dans ses mémoires il adresse un hommage fervent à la « Sainte Allemagne » qui n'était pas encore celle des trois guerres d'expansion et de conquête de 1864, 1866 et 1870, mais la bonne, la pacifique, la vertueuse Allemagne de Mme de Staël, le pays des philosophes, des musiciens et des poètes.

b) *L'œuvre.*

Le 25 février 1830 avait été, avec la première d'" Hernani ", le jour de naissance du théâtre romantique. Le 5 décembre de la même année fut celui de la musique romantique avec la première exécution de la " Symphonie fantastique " de Berlioz. Elle marque une rupture avec la forme des symphonies de Beethoven, dont l'auteur de la " Symphonie fantastique " se disait l'héritier; Berlioz s'inspire plus des ouvertures — de celle de " Léonore " en particulier — que des symphonies. La " Symphonie fantastique " est l'histoire de son amour pour Harriet Smithson, dont il s'était violemment épris en la voyant jouer les héroïnes de Shakespeare. Le sous-titre : " Épisode de la vie d'un artiste " indique nettement que cette symphonie est une autobiographie. L'unité des cinq par-

ties : " Rêveries, passions ", " Un bal ", " Scène aux champs ", " Marche au supplice ", " Songe d'une nuit de Sabbat " est sauvegardée par un même thème, celui de l'aimée; Berlioz le qualifie d'idée fixe; c'est en effet une obsession qui se transforme en délire et en hallucination. Dans la quatrième partie l'auteur anticipe : l'orchestre suggère et l'argument indique une tentative de suicide que Berlioz commettra effectivement deux ans plus tard.

Le poète qui sommeille en Berlioz, éprouve également le besoin de faire précéder d'un commentaire littéraire sa symphonie pour alto et orchestre intitulée : " Harold en Italie ". Ici c'est le thème du héros romantique qui fait office d'idée fixe ou de motif fondamental (*Grundthema,* comme dira Wagner : le terme de leitmotiv est de Wolzogen). L'Italie est la toile de fond de cette splendide fresque musicale — trop rarement entendue au concert —, c'est à la patrie du Dante que la symphonie emprunte son coloris folklorique. Berlioz y épanche son amour et sa douleur, comme dans la " Symphonie fantastique ". Il lui faudrait un cercueil comme celui du dernier lied des " Amours du poète " de Heine — Schumann, pour y ensevelir son amour et sa douleur; car la jeune femme qu'il avait passionnément et désespérément aimée en 1827, épousée en 1832 dans un élan d'idéalisme parce qu'elle était alors délaissée et ruinée, est d'une jalousie morbide, souvent malade et déprimée; son mari, dont elle ne comprend pas le génie, commence à se détacher d'elle. " Harold en Italie " se heurte à l'indifférence générale du public parisien. Paganini est le seul qui en comprenne la noblesse et la beauté; il saluera quelques années plus tard en Berlioz l'héritier de Beethoven et, connaissant les difficultés matérielles dans lesquelles se débat ce musicien de génie, il lui fera un don de vingt mille francs or.

Le " Requiem " (1837) est, avec " L'Enfance du Christ ", la seule œuvre de Berlioz qui ait remporté un succès immédiat. Il est à la fois puissant et tendre, grandiose et angélique. Le *Tuba mirum* avec ses quatre chœurs et ses quatre orchestres de cuivres qui appellent les morts au jour du Jugement dernier, est d'une puissance extraordinaire et inoubliable. Avec son humour pince-sans-rire, Berlioz a dit de cette messe des morts (c'est le sous-titre) : « Ma messe fait un bruit d'enfer ». L'opéra " Benvenuto Cellini " (1838) par contre fut sifflé et hué quoiqu'il renferme quelques-unes des plus magnifiques pages du maître français (la scène de la fonte de la statue, par exemple, celle des maîtres-ouvriers, l'épisode du carnaval romain). " Roméo et Juliette ", symphonie dramatique avec chœurs et soli précédée d'un commentaire littéraire détaillé comme les deux symphonies, n'eut qu'un succès sans lendemain, bien qu'elle soit probablement l'œuvre la plus inspirée

et la plus parfaite de ce poète de l'amour et de la nature. La splendide scène d'amour et le scherzo de la reine Mab, plus aérien encore et plus diaphane que le scherzo d'une " Nuit d'été " de Mendelssohn, sont les joyaux de cette partition étincelante que Schumann, Liszt et Wagner admiraient.

Mais une inexorable fatalité semble s'appesantir sur le seul grand musicien français de cette époque. Pour le dixième anniversaire de la révolution de 1830, Berlioz avait reçu la commande d'une " Symphonie funèbre et triomphale "; mais comme elle fut jouée en plein air, dans l'exaltation fiévreuse de la commémoration des « Trois Glorieuses », cette œuvre puissante fut recouverte par l'agitation, les rumeurs de la foule et les clameurs du service d'ordre. Personne n'en a mieux défini le caractère populaire et la noble inspiration que R. Wagner : « J'éprouvai, en écoutant cette symphonie, l'impression vive que le premier gamin en blouse bleue et en bonnet rouge devait la comprendre à fond... elle est noble et grande, de la première à la dernière note; un sublime enthousiasme patriotique, qui s'élève du ton de la déploration aux plus hauts sommets de l'apothéose, préserve cette œuvre de toute exaltation fièvreuse... C'est avec joie que j'exprime ma conviction que cette symphonie durera et exaltera les courages, tant que subsistera une nation portant le nom de France. »

Wagner se trompait malheureusement; cette magnifique symphonie a sombré dans l'oubli le plus injuste. « Comment, se demande à ce propos Romain Roland, de pareilles œuvres sont-elles négligées par notre démocratie, comment n'ont-elles par leur place dans notre vie publique, comment ne sont-elles pas associées à nos grandes cérémonies? C'est ce qu'on se demanderait si l'on n'était habitué, depuis un siècle, à l'indifférence de l'État à l'égard de l'art. Que n'aurait pu faire Berlioz, si les moyens lui en avaient été offerts, ou si une telle force avait trouvé son emploi dans les fêtes de la Révolution? »

Après l'échec de " Benvenuto Cellini " et de " Roméo ", Berlioz prépare avec le plus grand soin et en lui donnant une publicité énorme pour l'époque, la première audition de la " Damnation de Faust ", dont l'esquisse remonte à 1828; elle se heurte cependant à la même indifférence que les deux ouvrages précédents. Berlioz est ulcéré de ce nouvel échec et matériellement ruiné. Car il avait englouti toutes ses disponibilités dans cette entreprise. Les auditeurs, habitués à la rhétorique creuse et à la grandiloquence boursouflée des opéras d'Auber, de Meyerbeer et de Halévy, farcis de péripéties mélodramatiques et de coups de théâtre sensationnels, furent déroutés par l'art si personnel, le lyrisme intime et confidentiel de Berlioz, par l'audace de son harmonie, la subtilité des modu-

lations et l'originalité des rythmes, innovations géniales auxquelles la banalité et l'emphase des fabricants d'opéras en série ne les avait pas préparés. Le menuet des Sylphes, la sérénade de Méphisto, le chœur des soldats et des étudiants, l'invocation à la nature, une des pages les plus sublimes de tout le répertoire lyrique, les splendides airs " D'amour l'ardente flamme " et " Voici des roses " passèrent inaperçus ou inentendus. Adam, auteur d'opéras oubliés, membre de l'Institut, porté aux nues par les contemporains, s'exclama : « Berlioz est tout ce qu'on voudra, poète, rêveur... mais jamais musicien. »

Le Faust de Gœthe est sauvé parce qu'il s'insère dans une collectivité à laquelle il se rend utile; son dernier avatar est celui d'ingénieur des Ponts et Chaussées. Le Faust de Berlioz, surhomme qui n'éprouve que du dédain pour les foules moutonnières, est damné. La course à l'abîme, d'un romantisme macabre, est plus conforme à sa nature de Titan révolté qu'un trépas en robe de chambre. Faust et Méphisto incarnent les deux aspects de l'individualité du musicien qui les a créés : l'une altière, fougueuse, aimante et désespérée, l'autre sarcastique et frondeuse, narquoise et sceptique, défiant la mort en allant au-devant d'elle. Peut-être Berlioz a-t-il plus d'affinités avec Méphisto, esprit de négation et de contradiction (Gœthe le définit *der Geist der stets verneint* — l'esprit qui dit non à toute la création), qu'avec Faust.

Dans " L'Enfance du Christ ", « trilogie sacrée », l'écriture du maître français se simplifie et renonce délibérément aux éclats romantiques. Elle se fait même volontiers archaïque, dans le fugato de la deuxième partie par exemple. Quelques scènes sont pittoresques, celle des devins, ou fantasques, le dialogue des factionnaires. Cette trilogie fut accueillie avec enthousiasme. On dirait que les contemporains, en applaudissant chaleureusement le " Requiem " et l'" Oratorio ", eussent volontiers cantonné l'auteur de Roméo et d'Harold dans la musique religieuse, à laquelle aucun grand musicien ne s'était voué en France depuis la mort de Cherubini (1).

Mais Berlioz avait de plus hautes ambitions. Depuis longtemps il songeait à opposer à la Tétralogie wagnérienne une réplique française, alliage de la poésie latine et de l'esprit français : ce furent " Les Troyens ", pour lesquels il écrivit lui-même un très beau livret, bien supérieur au style amphigourique de Wagner dans " L'Anneau du Nibelung ", en s'inspirant des chants II, III et IV de " L'Énéide ". Malheureusement la musique ne peut soutenir

(1) Dans l'air du repos des bergers, Berlioz, qui s'était servi de thèmes populaires italiens dans " Harold en Italie " et dans " Benvenuto Cellini ", a recours à l'écriture modale dont le folklore s'imprégnait depuis le Moyen Age.

la comparaison avec celle de Wagner, en dehors de quelques pages magnifiques comme " La chasse royale ", " L'Orage " et " Les adieux de Didon ", pour ne citer que les plus connues. Cette immense fresque n'a ni la sève, ni la fougue, ni l'envolée des œuvres de la jeunesse et de la maturité. En outre elle n'est pas dramatique et la première partie (ou journée), la " Prise de Troie ", est d'une platitude et d'un académisme consternants. Déclin de la puissance créatrice ou lassitude due à la maladie et au découragement?

Quant à " Béatrice et Bénédict ", comédie musicale que le théâtre de Baden-Baden demanda au maître français, le suave duo des deux jeunes femmes à la fin du premier acte est empreint du lyrisme exalté des jeunes années et l'ensemble ne manque ni de charme ni d'intérêt.

c) *Désespoir et révolte.*

Malade, misanthrope, révolté contre la société de son temps qui méconnaît son génie, Berlioz aspire à la mort. « Je suis dans ma soixante et unième année, lit-on dans les mémoires, je n'ai plus ni espoir, ni illusions, ni vastes pensées; je suis seul, mon mépris pour l'imbécillité et l'improbité des hommes, ma haine pour leur atroce férocité sont à leur comble, et à toute heure je dis à la mort : Quand tu voudras! Qu'attend-elle donc? » Mais un peu avant sa mort, sa situation matérielle s'étant enfin améliorée, il formule ce souhait d'une ironie cinglante : « Je voudrais ne pas mourir maintenant : j'ai de quoi vivre. » Mais il « souffre tant », perclus de douleurs, terrassé par des crises de névrose intestinale, qu'il se plaint dans une lettre à la princesse de Sayn-Wittgenstein de ce répit que lui laisse la mort à la fois désirée et redoutée : « La mort est bien lente. »

Face au néant — car il ne croit à rien, ni en Dieu, ni à la résurrection des corps, ni à son art, ni à lui-même — il est seul, désespérément seul. Sa musique qui est, en majeure partie, l'aveu de ses souffrances, de son désespoir, de son obsession de la mort, l'irrite maintenant et le déprime; car elle exprime avec tant d'accablement le *taedium vitae* (l'ennui, le dégoût de vivre), l'angoisse de la fin proche, l'aspiration au néant, qu'elle « souffle la mort », comme le dit Romain Rolland, dans l'insomnie d'Hérode de " L'Enfance du Christ ", dans le deuxième monologue de Faust, dans l'enterrement de Juliette, dans les angoisses de Cassandre.

Un soir d'automne, Blaze de Bury le rencontre sur les quais de la Seine. « Pâle, amaigri, voûté, morne, et fébrile, on l'eût pris pour une ombre », écrit Bury. « Son œil même, son grand œil, fauve et rond, avait éteint sa flamme. Un moment, il serra notre

main dans la sienne après nous avoir dit ces vers d'Eschyle, d'une voix où le souffle n'était déjà plus : « Oh! la vie de l'homme! Lors- » quelle est heureuse, une ombre suffit à la troubler. Malheureuse, » une éponge mouillée en efface l'image et tout est oublié ».

d) *L'art de Berlioz et son influence.*

Berlioz, qui est l'auteur d'un excellent traité d'instrumentation que Richard Strauss a soigneusement étudié et complété, avait le sens inné, l'intuition du coloris instrumental. Wagner a dit que son orchestration est « diaboliquement habile ». Berlioz a lui-même défini son art en ces termes : « Les qualités dominantes de ma musique sont l'expression passionnée, l'ardeur intérieure, l'entraînement rythmique et l'imprévu. » Schumann avait déjà fait ressortir la grande originalité de Berlioz dans l'emploi des rythmes : « L'époque moderne, écrit-il dans son remarquable commentaire de la " Symphonie fantastique ", n'a assurément pas produit d'œuvre dans laquelle les mesures et les rythmes égaux, combinés avec les mesures et les rythmes inégaux, aient été employés plus *librement...* il semble qu'elle veuille s'en affranchir [sous-entendu : des lois du rythme], redevenir un discours sans contrainte et s'élever à la hauteur d'une sorte de langue poétique. » Quant à la liberté, Berlioz en exalte le principe dans " A travers chants " : « La musique, aujourd'hui dans la force de sa jeunesse, est émancipée, libre; elle fait ce qu'elle veut », et dans les " Mémoires " il insiste : « Liberté de cœur, d'esprit, d'âme, de tout, liberté vraie, absolue, immense. » Dans une lettre à Lobe il revient sur cette préoccupation qui l'obsédait littéralement : « La musique est le plus poétique, le plus puissant, le plus vivant de tous les arts. Elle devrait aussi en être le plus libre. » Si, comme il le désirait ardemment, il avait été nommé professeur de composition au Conservatoire, il aurait enseigné « les harmonies de rythmes », comme devait le faire Messiaen cent ans plus tard et il aurait demandé la création d'une classe de rythme. Dans la lettre à Lobe, citée plus haut, il compare la musique à l'Andromède antique enchaînée sur un roc et attendant « Le Persée vainqueur », mettant en pièces la « chimère Routine ». Ce fut à lui qu'a été dévolu ce rôle de libérateur. Il a affranchi la musique française du joug de la musique italienne et allemande, de la stagnation et de la vulgarité où l'avaient plongée Meyerbeer et ses acolytes. Dans la première moitié du 19e siècle il est le seul musicien français authentique et le seul qui puisse soutenir la comparaison avec Wagner. Il est aussi un des premiers compositeurs du 19e siècle qui songe à renouveler l'écriture tonale par la sève vivifiante des modes anciens (dans " L'Enfance du Christ "). L'inspi-

ration jaillit quelquefois du rêve, de l'extase imaginée due à l'opium. Berlioz avait été très impressionné par les confessions d'un " Mangeur d'opium " de Thomas de Quincey. Dans la " Symphonie fantastique " où l'idée fixe est le germe du leitmotiv et de la forme cyclique qu'adoptera César Franck, ainsi que dans " Harold en Italie ", où le thème du héros byronien apparaît dans les quatre parties de la symphonie, l'unité et la cohésion sont assurées par le rappel constant d'un même motif.

L'écriture contrapuntique est la base de ces édifices sonores; l'éclat de la couleur est dû aux trouvailles des combinaisons de timbres et à la riche polyphonie qui les met en valeur. Son premier maître Lesueur avait prédit à Berlioz qu'il serait un « grand peintre dans son art ». Sa palette orchestrale est, en effet, celle d'un coloriste maniant les timbres des instruments de l'orchestre avec une virtuosité qui a fait l'admiration de tous les musiciens, de Liszt à Poulenc. Son ami Delacroix peint, selon le critique d'art Robert Rey : « d'immenses symphonies, où se retrouvent ses tons chauds, ses rouges veloutés... ses bleux verdis, ses lueurs sourdes ». Baudelaire dira : « Les couleurs et les sons se répondent ». Précurseur de la musique à programme et du poème symphonique, Berlioz a exercé une influence féconde sur la musique moderne, sur Liszt et Wagner, tenant de la musique de l'avenir, sur les Cinq russes, Saint-Saëns, César Franck, Vincent d'Indy, Mahler, Hugo Wolf, Richard Strauss et son disciple préféré, le grand chef d'orchestre Bruno Walter, Ravel et Paul Dukas. Romain Rolland place Berlioz au-dessus de tous les musiciens français de son siècle : « Une seule de ses œuvres, écrit-il, une seule partie d'une seule de ses œuvres, un morceau de la " Fantastique ", l'ouverture de " Benvenuto ", révèlent plus de génie, je ne crains pas de le dire, que toute la musique française de son siècle. Je comprendrais encore qu'on le discutât au pays de Beethoven et de Bach. Mais chez nous, qu'a-t-on à lui opposer ? Gluck fut un bien plus grand homme. Et aussi César Franck. Ils ne furent jamais des musiciens de sa taille. Si le génie est la force créatrice, je n'en vois de cette trempe pas plus de quatre ou cinq dans le monde; et quand j'ai nommé Beethoven Mozart, Bach, Haendel et Wagner, je ne lui connais dans l'art musical pas un supérieur, et même pas un égal. » Mais Darius Milhaud n'a pas tort de dire que Berlioz est universellement connu et tenacement méconnu.

e) *Musique et littérature au temps de Berlioz.*

L'éducation musicale a toujours été très négligée en France, où fort peu d'enfants apprennent à chanter juste et à plusieurs voix

ou à jouer d'un instrument, tandis qu'en pays germaniques la musique a toujours été cultivée en famille (*Hausmusik*). L'invasion de la musique italienne dans le premier tiers du 19e siècle jointe au mauvais goût et à la vulgarité des fabricants autochtones d'opéras et d'opérettes, ainsi qu'à l'absence d'une véritable éducation musicale des Français, sont les raisons pour lesquelles Berlioz n'a pas réussi de son vivant à faire apprécier dans son pays ses œuvres d'un génie pourtant si typiquement français et dont le coloris et le pittoresque auraient dû séduire les descendants des Français contemporains des clavecinistes peintres de caractères, de situations et de paysages comme Couperin, Daquin, Rameau et combien d'autres.

L'amertume et la rancœur de Berlioz l'ont rendu injuste envers ceux de ses compatriotes qui l'avaient de bonne heure compris et admiré. Alfred de Vigny appréciait la musique de son ami Berlioz. C'est « un peintre en musique », a-t-il dit de lui. Théophile Gautier, qui fut assez musicien pour conseiller l'étude des derniers quatuors de Beethoven et pour trouver " Tannhäuser " très beau, admirait également Berlioz. George Sand assistait à tous les concerts que donnait celui-ci afin d'applaudir « ce grand artiste méconnu » (lettre à Meyerbeer). La littérature et la peinture romantiques — Chateaubriand, Lamartine, Musset, Hugo, ainsi que Delacroix et Géricault — se sont imposés beaucoup plus tôt que la musique romantique. La civilisation française est essentiellement littéraire, tandis qu'en Allemagne la musique est considérée comme l'art par excellence. Quant à la peinture de l'époque romantique, elle en imposait par ses sujets exotiques, dramatiques ou révolutionnaires, à l'élite comme à la plèbe, qui s'extasiaient de concert devant les " Massacres de Chio ", l' " Entrée des Croisés à Constantinople ", le " 28 juillet 1830 ", le " Radeau de la Méduse ", etc. Dans le domaine de la musique, par contre, il y avait antinomie entre une minorité de connaisseurs capables de comprendre le génie d'un Berlioz et les foules avides de rengaines et de romances sentimentales et qui ne cherchaient dans la musique qu'un délassement facile ou un passe-temps agréable.

4) Une grande et noble figure de la musique Franz Liszt (1811-1886)

a) *La vie.*

Franz Liszt n'a pas seulement été le plus grand virtuose du piano, le Paganini du clavier, dont Chopin fut l'Orphée, un esprit créateur d'une puissante originalité, mais aussi l'homme le plus généreux

et le plus désintéressé, le mécène et le mentor de génies méconnus comme Berlioz et Wagner. C'est grâce à Liszt que " Benvenuto Cellini " fut monté avec éclat et dirigé par lui à Weimar, qui était alors la capitale musicale de l'Allemagne. C'est encore Liszt qui organisa une semaine Berlioz à Weimar et fit connaître les chefs-d'œuvre du maître français au public allemand qui les accueillit avec un enthousiasme et une ferveur que ne lui témoignèrent jamais ses compatriotes.

La vie de Liszt, popularisée par l'excellente biographie romancée de Guy de Pourtalès, est si connue qu'il est inutile de la retracer ici. Contentons-nous donc des grandes lignes. Né à Raiding (Hongrie) dans le Burgenland, dont la population est, en majeure partie, d'origine allemande, Liszt donna son premier concert à l'âge de neuf ans. Un peu plus tard c'est à Paris qu'il cherche et obtient la consécration de son talent. Le « petit Litz » est bientôt l'idole du « Tout-Paris » d'alors. L'extraordinaire virtuosité de Paganini l'incite à devenir sur le piano l'émule du maître italien; bientôt il parviendra à une perfection technique absolue sur son instrument. Dès 1827 il esquissa douze études qui sont le germe des futures " Études " d'exécution transcendante. Un peu plus tard il s'éprend d'une de ses jeunes élèves, fille d'un ministre de Charles X qui met brutalement fin à l'idylle. Le jeune homme, très sensible, est si abattu par cette rupture brutale qu'il en tombe malade, reste pendant des mois en proie à une grave mélancolie et songe à entrer dans les ordres, projet qu'il réalisera trente-cinq ans plus tard. « Il y a en moi un tzigane et un franciscain », a-t-il dit un jour. Le franciscain entrera effectivement dans le tiers ordre de Saint-François en 1865, le tzigane fera des tournées triomphales en Hongrie et sera nommé directeur du conservatoire de Budapest, et c'est encore le tzigane qui écrira les " Rhapsodies hongroises ".

A Paris le jeune Liszt se lie d'amitié avec les principaux représentants du romantisme littéraire, pictural et musical : V. Hugo Musset, Heine, Delacroix, Berlioz. Lammenais et Saint-Simon l'initient aux problèmes sociaux de cette époque, où la charité individuelle est censée suppléer aux inégalités de la condition humaine. La liaison de Liszt avec la comtesse d'Agoult et ses triomphales tournées à travers l'Europe sont trop connues pour qu'il soit nécessaire de s'y attarder. En 1848, Liszt, le virtuose incomparable, renonce délibérément à cette vie de « baladin » — l'expression est de lui — et s'installe à Weimar où sa nouvelle égérie, la princesse de Sayn-Wittgenstein, vient le rejoindre. Grâce à Liszt, Weimar redevient ce qu'elle avait été pendant une cinquantaine d'années avec Gœthe, Schiller et Herder : la capitale artistique et intellectuelle de l'Allemagne. Le virtuose s'efface devant

le compositeur. Le mécène suscite et encourage tous les talents, se dépense sans compter, pour Wagner en particulier dont il avait pressenti le génie, pour Berlioz, pour Schumann et combien d'autres!

En 1862 il s'installe à Rome. Sa fille Cosima a divorcé d'avec l'éminent pianiste et chef d'orchestre Hans de Bülow pour épouser Wagner. L'abbé Liszt n'écrit plus que de la musique religieuse. C'est à Bayreuth, où Liszt avait voulu assister à une représentation de " Tristan ", en dépit d'un malaise inquiétant, que ce grand cœur cesse de battre le 31 juillet 1886.

b) *L'œuvre.*

Dans l'immense production de Liszt on peut aisément distinguer trois périodes : la première comprend les œuvres pour piano; elle va de 1827 à 1844. La deuxième, qui s'échelonne de 1844 à 1861, est consacrée à l'orchestre et à la « musique pure » (la sonate en *si* bémol mineur et les deux concertos); la troisième qui va de l'installation à Rome (1861) à la mort de ce grand artiste est vouée à la musique religieuse.

Les années de jeunesse sont consacrées à la « défense et à l'illustration » du piano : transcriptions, paraphrases, " Consolations " et " Années de pèlerinages ", rhapsodies hongroises. L'ambition du jeune virtuose est d'égaler par la musique les poètes et les écrivains romantiques. Les transcriptions (celles de la symphonie fantastique notamment et celle de la neuvième) sont hérissées de difficultés telles qu'elles sont pratiquement inabordables et ne figurent plus jamais au concert. Les trois cahiers des " Années de pèlerinages " sont beaucoup plus accessibles à de bons pianistes; il est regrettable que la plupart de ces « tableaux en musique » aient disparu du répertoire des récitals de piano. Ce sont de splendides évocations de paysages et d'états d'âme d'une étonnante puissance de suggestion. Pour stimuler son imagination musicale, Liszt a besoin d'une incitation venant d'un autre art ou de la nature. « J'ai essayé, dit-il dans la préface, de rendre en musique quelques-unes de mes sensations les plus fortes, de mes plus vives perceptions... m'adressant à quelques-uns plutôt qu'à la foule. » C'est, en effet, un art aristocratique faisant appel à des réminiscences littéraires qui sont l'apanage des *happy few*, des gens cultivés auxquels Stendhal destinait ses romans. C'est à sa fille Blandine, née en 1835, que Liszt a dédié la première pièce du premier recueil des " pèlerinages " (à travers la Suisse) : " Les cloches de Genève "; l'épigraphe : « I live not in myself, but I become portion of that around me » — profession de foi panthéiste du " Childe Harold " de Byron : « Je ne vis pas en moi-même, mais deviens une part

de ce qui m'entoure » — peut s'appliquer à l'ensemble des " Années de pèlerinages ". La plus importante et la plus caractéristique de ces pièces est la " Vallée d'Obermann " — où erre le jeune Sénancour, mélancolique et désabusé. L'écriture harmonique est si originale et hardie qu'elle semble résumer dans une anticipation saisissante l'évolution de l'harmonie moderne de Wagner à Fauré en passant par César Franck et Chabrier. Les deux autres cahiers évoquent les périgrinations de Liszt et de la comtesse d'Agoult, artiste et lettrée, à travers les sites romantiques et les villes d'art de l'Italie. " Sposalizio " fut inspiré au musicien par le tableau célèbre de Raphaël à la Brera de Milan, " Il Penseroso " par la statue de Julien de Médicis à Florence. Les " Trois sonnets de Pétrarque " étaient primitivement destinés à la voix; transcrits pour piano par ce maître du clavier, ils sont revêtus de la féerie chatoyante et fastueuse qui est la marque du génie de Liszt. Les " Jeux d'eau de la villa d'Este " ont eu une nombreuse descendance et leur ruissellement se pare, de Debussy à Ravel, d'harmonies d'une vaporeuse fluidité dont la source remonte au magicien qui l'a captée le premier. La *sonata quasi une fanstasia* " Après une lecture de Dante " évoque en un chromatisme farouche la " Descente aux Enfers " de Dante, un des poètes préférés du jeune couple épris d'art et de littérature. Les deux légendes " Saint François marchant sur les flots " et " Saint François parlant aux oiseaux " sont des poèmes descriptifs d'une splendide envolée, où le sentiment de la nature pénètre de poésie les triples croches de la main gauche symbolisant le déferlement des vagues et les faisceaux serrés de petites notes aux deux mains traduisant le gazouillement des oiseaux qui écoutent la prédication du saint, ponctuée au piano par trois doigts de la main droite.

Les " Harmonies poétiques et religieuses " (dont la plus grandiose est : " Bénédiction de Dieu dans la solitude ") sont effusion et prière, dans lesquelles le mysticisme latent de l'enfant du siècle qu'est le musicien hongrois de cette époque, s'exprime avec la ferveur du croyant qu'il a toujours été.

Les dix-neuf rhapsodies hongroises sont l'œuvre la plus populaire du maître; il est vrai que seule la deuxième est universellement connue grâce à l'orchestration qui en altère d'ailleurs le caractère essentiellement pianistique, et à la neuvième, l'éblouissant carnaval de Pesth, à la cinquième également, dont les thèmes tziganes sont particulièrement entraînants. Ils ne sont pas hongrois comme le croyait Liszt, mais tziganes. Une quarantaine d'années après la mort de Liszt, Bartok et Kodaly découvriront le véritable folklore hongrois, les mélodies populaires chantées par les paysans; elles ont préservé leur pureté originelle, tandis que les tziganes ont

édulcoré les mélodies populaires qu'ils ressassaient en mélopées uniformes, saturées d'accents voluptueux. La cinquième rhapsodie (" L'Héroïde-élégiaque ") est d'un lyrisme exalté qui l'apparente à la septième étude de l'opus 25 de Chopin.

Les deux concertos de piano sont de magnifiques épanchements lyriques dans lesquels le piano rivalise de puissance et de sonorité avec l'orchestre. Les " Études " d'exécution transcendante ébauchées dès 1827, publiées en 1839, furent remaniées et ne reçurent leur forme définitive qu'à Weimar en 1852 ; ce sont des paysages en musique — la troisième s'intitule effectivement " Paysage ". Dans la onzième, " Harmonies du soir ", la palette sonore est d'une richesse et d'une originalité étonnantes; elles annoncent Richard Strauss et Debussy. Les " Feux follets " luisent dans les frondaisons parmi le bruissement d'ailes diaphanes et de mystérieuses rumeurs. " Chasse sauvage " et " Mazeppa " sont les sommets de ces études dans lesquelles la virtuosité, magnifiée par le sentiment poétique, atteint une perfection absolue.

C'est dans la thébaïde de l'Altenburg près de Weimar que furent écrits les deux concertos, la dernière version des " Études " et la magnifique sonate en *si* mineur. Dramatique et passionnée, elle ne comporte qu'un mouvement; les trois thèmes caractéristiques qui en constituent la charpente sont exposés et traités avec une telle maîtrise que l'unité de cette œuvre grandiose apparaît d'emblée. Cortot y voit une illustration du " Faust " de Gœthe qui, conjointement avec la " Divine Comédie " a toujours hanté la pensée de Liszt. C'est à l'Altenburg que furent également conçus les douze poèmes symphoniques et les deux symphonies " Faust " et " Dante ". Les poèmes symphoniques s'inspirent d'un poème, d'une idée, d'un tableau qui fécondent l'imagination créatrice du musicien et servent de lien entre leurs épisodes. L'idée fixe de Berlioz devient chez Liszt la cellule-mère, le principe unificateur du poème symphonique. Dans les " Préludes " c'est une élégie de Lamartine qui est la cellule génératrice, dans " Mazeppa " et " Ce qu'on entend sur la montagne " ce sont des poèmes de V. Hugo, dans " Tasso " c'est " la Jérusalem délivrée ", dans la " Bataille des Huns " un tableau du peintre Kaulbach, dans " L'Héroïde funèbre " l'idée de la Révolution, dans " Hamlet " Shakespeare, dans " Orphée " c'est la légende antique glorifiant le pouvoir rédempteur de la musique.

La " Faust-Symphonie " est la plus puissante et la plus géniale de toutes les œuvres de Liszt. Le sous-titre de la première édition : " In drei Charakterbildern ", précise que cette symphonie est la transposition musicale des trois principaux personnages : Faust, Marguerite, Mephisto. Le premier thème de Faust fait d'intervalles dissonants (quinte augmentée) traduit les aspirations déme-

surées du héros [ex. mus. 12]. Le thème de Marguerite, confié au hautbois, est virginal et tendre. Quant à Mephisto il n'a que des thèmes d'emprunt, caricature de ceux de Faust; car l'esprit négateur et destructeur ne saurait avoir un thème individuel, en d'autres termes une personnalité caractéristique. La symphonie se termine par un magnifique chœur de voix d'hommes qui exalte la vertu rédemptrice de la féminité (" Das ewig Weibliche ").

Les années romaines (à partir de 1861) sont placées sous l'égide de l'Église militante. L'abbé Liszt n'écrira plus guère que de la musique religieuse. A la Wartburg il avait été frappé par les fresques du peintre Moritz von Schwind représentant les épisodes de la vie de sainte Élisabeth de Hongrie. Son imagination créatrice les transpose en oratorio de caractère dramatique. Le deuxième oratorio " Christus ", plus dépouillé et plus liturgique — de nombreux thèmes grégoriens l'émaillent — est un acte de foi et d'humble soumission au Christ rédempteur. La " Messe de Gran ", écrite en 1855, est restée au répertoire des concerts spirituels; très lyrique et n'excédant pas les limites fixées par la liturgie elle est la seule des grandes compositions religieuses du maître hongrois qu'on puisse entendre de nos jours en France.

c) *L'art de Liszt, son influence.*

Liszt a été le plus grand virtuose du piano. Berlioz admirait dans son jeu des accents et des nuances qu'on croyait interdits à cet instrument d'une sonorité métallique. Sans doute entend-il par là les gerbes étincelantes de mélodies s'épanouissant en une polyphonie d'une ampleur stupéfiante qui tranformait le piano en orchestre. Schumann disait : « L'instrument scintille et rayonne sous les doigts du maître. Dans onze mesures de la " Campanella " il y a onze nuances différentes. » La fréquence du chromatisme annonce " Tristan ". L'emploi de la gamme tzigane (avec seconde et sixte augmentées) dans l'exorde de la sonate en *si* bémol mineur, dans les poèmes symphoniques, dans la " Légende de sainte Élisabeth " est une échappée hors du monde tonal. Les successions de tierces augmentées se retrouveront dans la scène du Venusberg de " Tannhäuser ". Les quartes diminuées et augmentées ont fait école. Scriabine s'en inspirera pour son accord « synthétique ». L'emploi délibéré de successions de septièmes diminuées — dans les rhapsodies et les poèmes symphoniques —, les quintes augmentées, proches de la gamme par tons entiers annoncent R. Strauss et Debussy. La première partie de la" Fugue sur le nom de Bach " — précédée d'un prélude — se meut dans un réseau chromatique si dense qu'elle revêt parfois l'apparence de l'atonalité.

L'influence de Liszt, personnalité rayonnante et d'une générosité inépuisable, artiste de génie, grand Européen à l'époque des nationalismes naissants et tout de suite virulents, a été immense non seulement sur Wagner et les Cinq russes, mais aussi sur Smetana, C. Franck, Debussy, Scriabine, Ravel et Bartok. Créateur du poème symphonique, il a tracé la voie à Rimski-Korsakoff, Borodine, Saint-Saëns et Richard Strauss.

Il fut le bienfaiteur et le mécène de nombre de jeunes musiciens. « Dussé-je toute ma vie ne rien produire de bon et de beau, a-t-il dit, je n'en sentirais pas moins une joie réelle et profonde à goûter ce que je reconnais et admire de beau et de grand chez les autres. » Sans l'aide constante et les encouragements chaleureux de Liszt, Wagner eût probablement sombré dans le désespoir et aurait mis fin à ses jours — il le dit lui-même dans sa correspondance avec Liszt. En 1876 le maître hongrois assiste à l'inauguration du théâtre de Bayreuth; il côtoie Guillaume Ier, le roi de Bavière et quantité de personnalités de premier plan. C'est alors que Wagner lui rend, au banquet de clôture, ce solennel hommage : « Voici celui qui, le premier, m'a donné sa confiance quand tout le monde m'ignorait, celui sans lequel vous n'auriez jamais entendu une note de ma musique : mon très cher ami Liszt. »

LA SUPRÉMATIE ALLEMANDE
LE NÉOROMANTISME MUSICAL
RICHARD WAGNER (1813-1883)

10

1) Esquisse biographique

Richard Wagner est, avec Beethoven, le plus puissant génie musical du 19e siècle. Poète et musicien, homme de théâtre et décorateur, écrivain et philosophe, dessinateur et régisseur, il réalise en sa personne la synthèse des arts qui est la préoccupation majeure, « l'idée fixe » des poètes romantiques. Sa vie est aussi romantique que sa personnalité, dominée par une sensibilité et une imagination d'une prodigieuse fécondité. Wagner est le dernier des grands romantiques allemands, néoromantique à une époque où le réalisme a succédé en littérature au romantisme. Il appartient au romantisme par son goût du primitif et du colossal, son pessimisme foncier, par l'attirance que la mort a exercée sur son esprit, par son aversion pour l'intellectualisme et sa révolte contre la société bourgeoise de 1848, par le caractère autobiographique de son œuvre, par son génie profondément religieux vivant dans une perpétuelle exaltation, et par ses idées de régénération morale et de rédemption grâce au sacrifice et au renoncement.

Né à Leipzig en 1813, il y étudie la philosophie et la musique. Il s'enthousiasme pour Gluck et Weber, Shakespeare, Hoffmann et Jean-Paul. A vingt-trois ans il est chef d'orchestre à Magdebourg. Il y écrit ses premiers opéras, encore tout à fait conventionnels, " Les Fées " et la " Défense d'aimer ". Lorsque sa maîtresse, l'actrice Minna Planer, est engagée au Théâtre de Kœnigsberg il la suit, et lorsqu'elle le trompe avec un négociant il l'épouse, au lieu de « se défendre de l'aimer » après cette infidélité. C'est une des

contradictions, la première, dont la vie de Wagner abonde. Six mois après le mariage Minna fait une fugue avec un autre négociant, mais lorsque son mari réussit à se faire nommer chef d'orchestre à Riga, elle rentre au bercail. Il est criblé de dettes, et le sera jusqu'à l'apparition du *deus ex Bavaria*, le roi Louis II. Wagner s'embarque avec Minna pour l'Angleterre; il essuie une tempête épouvantable au large des côtes danoises et s'en souviendra lorsqu'il écrira le " Vaisseau fantôme ". Après quelques jours passés à Londres le couple s'installe à Paris, pôle d'attraction de tous les artistes depuis le 17e siècle. Wagner y entend les opéras de Boieldieu, d'Halévy, d'Auber. La " Juive " d'Halévy, la " Dame blanche " de Boieldieu et son " Jean de Paris " ainsi que la " Muette de Portici " d'Auber l'impressionnent au point qu'en 1878 il en jouera encore des passages au piano et chantera pour Cosima l'air d'Olivier de " Jean de Paris " et, un autre jour, l'accueillera par un air de la " Muette de Portici ". Il entend " Roméo et Juliette " de Berlioz et ce sera pour lui une révélation de ressources orchestrales insoupçonnées. Il compose une puissante ouverture pour " Faust " qu'il remaniera en 1854. Mais il ne réussit pas à faire accepter son opéra " Rienzi " par une scène parisienne. Acculé aux expédients les plus rebutants (par exemple transcrire pour cornet à piston des airs d'opéras à la mode), il connaît la misère avec son cortège d'humiliations et de rancœurs. Cependant la composition, en sept semaines, du " Vaisseau fantôme " est un défi superbe à l'infortune et la preuve que son génie est au-dessus des contingences matérielles. La même année (1842) " Rienzi " triomphe à Dresde et son auteur est nommé chef d'orchestre de l'opéra de cette capitale artistique de la Saxe. " Rienzi " avait été un appel à l'insurrection, un cri de révolte contre l'injustice sociale. Ayant participé au soulèvement révolutionnaire de 1849, Wagner est obligé de fuir l'Allemagne. Liszt l'aide à se réfugier en Suisse; Minna, irritée des initiatives politiques de son mari, qu'elle juge déraisonnables, ne l'a pas suivi. A Zurich des amis généreux, Liszt en particulier et le riche négociant Wesendonck, subviennent en partie aux besoins de l'exilé. C'est à Zurich qu'il écrit ses importants ouvrages théoriques : " L'Art et la Révolution ", " L'Œuvre d'art de l'avenir " (1849), " Opéra et drame " (1851), dans lesquels il expose ses idées d'esthétique dramatique.

Mathilde Wesendonck, la jeune épouse du mécène zurichois, intelligente, sensible, cultivée et bonne musicienne, est fascinée par Wagner qui, à son tour, s'enflamme pour cette « ambassadrice de l'idéal » comme l'appelait Liszt. Tout en répondant à son amour, elle eut toutefois la force de se refuser à lui : peut-être " Tristan " n'eût-il pas été écrit si elle avait cédé aux sollicitations impérieuses

de son « adorateur ». « Elle est et demeure mon unique amour », dira-t-il encore cinq ans après l'achèvement de " Tristan " (1859). Depuis 1850 un sujet gigantesque l'accapare : " L'anneau du Nibelung ". Il y travaille pendant dix-huit ans, se partageant entre cette immense fresque de la mythologie germanique, " Tristan " et " les Maîtres chanteurs ", dont le canevas avait été esquissé dès 1845, qui est l'année de " Tannhäuser ", pendant une cure d'eaux à Marienbad. Deux ans plus tard (1847) il achève " Lohengrin ". En 1861 Wagner tente de faire représenter " Tannhäuser " à Paris. L'échec de cette tentative due à l'imbécillité d'une coterie de partisans de l'opéra traditionnel, est bien connu. L'amertume en fut atténuée par l'admiration que des écrivains renommés vouèrent dès lors à l'auteur de " Tannhäuser " : Th. Gautier, J. Janin, Catulle Mendès, Baudelaire, Gobineau.

Amnistié, Wagner s'installe luxueusement à Vienne; une autre Mathilde, moins cultivée et moins farouche que « l'ambassadrice de l'idéal », lui tient compagnie. Une fois de plus il est obligé de se soustraire par la fuite aux réclamations de ses nombreux créanciers. Il vient de se terrer à Stuttgart lorsque se produit le miracle qui revêt l'apparence prosaïque d'un haut fonctionnaire de la cour de Bavière, Lohengrin en jaquette et messager du roi Louis II qui l'appelle auprès de lui et lui assure aide et protection. Enfin " Tristan " et les " Maîtres chanteurs " sont montés avec grand soin à l'opéra de Munich (1865). Lorsqu'à la suite d'intrigues de cour Wagner est obligé de s'installer à Tribschen, aux bords du lac de Zurich, Cosima, fille de Liszt et épouse du grand chef d'orchestre et hérault de la musique wagnérienne, Hans de Bülow, vient le rejoindre. C'est elle qui est maintenant Isolde. Il l'épousera après la mort de Minna et le divorce de Cosima.

Les années de Tribschen (1866-1872) furent les années les plus heureuses de Wagner. En 1872 le couple s'installe à Bayreuth, où s'édifie le temple de la musique de l'avenir, sanctuaire de l'art wagnérien et triomphe de l'énergie indomptable d'un homme de génie. Après l'apothéose de cette destinée exceptionnelle en 1876 (voir les dernières lignes consacrées à Liszt), 1882 est une autre année capitale dans l'ascension spirituelle du maître : " Parsifal ", composé entre 1877 et 1882 est représenté à Bayreuth. C'est l'évangile du renoncement, de la pureté, de la sainteté qui triomphe des tentatives de séduction de Kundry, la plus belle des femmes. Mais dans la vie réelle, le vieux mage aussi comblé d'honneurs et de témoignages d'admiration qu'il en avait été frustré dans sa jeunesse, se laisse enjôler par le charme de mainte jeune femme; c'est pour Judith Gautier qu'il a ressenti une des dernières flambées de con-

voitise « humaine, trop humaine ». Quelques mois plus tard, le 13 novembre 1883, Wagner fut emporté par une crise cardiaque à l'âge de soixante-dix ans.

2) L'ŒUVRE

a) " *Le Vaisseau fantôme* " *et les caractéristiques du drame musical.*

" Rienzi ", le premier opéra de Wagner, se rattache encore au style traditionnel avec ses airs, son ballet, son sujet mélodramatique, ses défilés, sa grandiloquence. C'est pour cette raison qu'il remporta un succès immédiat. Le second ouvrage, le " Vaisseau fantôme ", porte déjà l'empreinte du génie de Wagner. Le thème fondamental, essentiellement romantique, de tous les drames du maître, la rédemption par l'amour, y apparaît pour la première fois. En outre, les caractères principaux du drame musical, le rôle primordial de l'orchestre et l'emploi de thèmes conducteurs constituent une rupture avec l'opéra conventionnel. Ces innovations, ces perfectionnements se sont imposés presque inconsciemment à l'esprit de Wagner. Il s'en explique avec beaucoup de netteté dans ce passage d'un de ses écrits théoriques : « Je me souviens fort bien qu'avant de me mettre à la composition proprement dite du " Vaisseau fantôme ", j'écrivis le texte et la mélodie de la ballade de Senta au deuxième acte. Inconsciemment je confiai à cette pièce les germes thématiques de la partition entière. C'était l'image concentrée du drame tout entier tel qu'il s'esquissait dans mon esprit. Lorsque je me mis à composer le reste, l'image thématique que j'avais conçue s'étendit d'elle-même, comme une sorte de résille, sur la totalité de l'œuvre. Sans que je l'eusse réellement voulu, je n'avais qu'à développer dans un sens conforme à leur nature les divers thèmes contenus dans la ballade pour avoir par devers moi, sous forme de structures thématiques bien caractéristiques, l'image musicale des principales situations de mon drame. » Le drame découle, en effet, des deux thèmes opposés, l'un farouche, l'autre suppliant, de la ballade de Senta — ces deux thèmes seront les leitmotive qui conféreront à toute la partition unité et cohésion.

Wagner n'est pas l'inventeur de ce procédé qu'avaient utilisé Monteverdi, Weber, Berlioz et Liszt, et que Grétry avait pressenti; chez ces maîtres il joue le rôle de réminiscence, tandis que chez Wagner il sera la charpente même du drame. La parole s'adresse à l'intelligence; dans l'opéra régénéré elle est confiée au récitatif dramatique tandis que l'orchestre, dont la trame sera tissée d'une

chape mouvante de « leitmotive », exprime la substance du drame. Les leitmotive sont mélodiques, harmoniques ou rythmiques (1); ils peuvent être confiés à la voix ou à l'orchestre. Celui-ci ne se borne plus au rôle secondaire d'accompagnement; il commente le drame, éclaire la psychologie des personnages, leurs états d'âme, laisse deviner les intentions, les résolutions, les réticences, évoque le passé, fait pressentir l'avenir; il aide à faire comprendre une situation, une attitude, un geste. Le décor joint une suggestion plastique à l'union de la poésie et de la musique. C'est l'œuvre d'art intégral rêvé par les poètes romantiques allemands, de Novalis à Hoffmann, et dont la réalisation a été, comme le dit expressément son auteur, toute intuitive et instinctive. Wagner n'en a tiré des principes théoriques que quelques années plus tard; comme il est aussi un grand poète — ses livrets sont des poèmes, quelquefois redondants il est vrai et amphigouriques — il écrit lui-même les textes de ses drames. « La musique, dit-il, ne doit pas commenter le poème, mais le drame lui-même. » Elle est, toutefois, d'une splendeur et d'une puissance telles qu'il est extrêmement rare qu'elle n'annihile pas le poème sous le déferlement impétueux de ses lames de fond. Entre le récitatif dramatique, la mélodie qui en jaillit tout naturellement et la symphonie orchestrale, il n'y a plus de solution de continuité : c'est la « mélodie continue ». Wagner lui-même a fort bien défini son drame musical en disant qu'il est « une action qui s'est *intériorisée* et qui est devenue sensible au cœur par l'expression musicale » et en même temps « une symphonie qui s'est *extériorisée* en s'incarnant en une action visible et intelligible ».

b) " *Tannhäuser* " — *La hantise de la mort* — " *Lohengrin* ".

Le rachat du pécheur par l'amour désintéressé est le sujet de " Tannhäuser "; il est proche de celui du " Vaisseau fantôme " Élisabeth, la pure jeune fille, se sacrifie pour le chevalier qu'elle aime et qui a préféré à son amour virginal les blandices et les voluptés que lui dispense la déesse de l'amour. Dans cette œuvre — ainsi que dans le " Vaisseau fantôme " — il subsiste des reliquats de l'ancien opéra : airs, défilés, marches; mais l'imprégnation lyrique

(1) Sont par exemple thèmes *harmoniques* le motif du « heaume magique » et celui du sommeil, thèmes *rythmiques* le motif des géants et celui de la forge; harmonique *et* mélodique le motif de la volonté de puissance d'Alberich tandis que celui de la « détresse des dieux » est rythmique *et* mélodique. La plupart des thèmes de Wagner sont mélodiques. Voir les exemples musicaux n° 13 (1-5).

et l'intérêt dramatique de toutes les scènes sont tels que dans le " Vaisseau fantôme " l'auditeur-spectateur est subjugué par le poème grandiose de la mer et qu'il est surtout sensible dans " Tannhäuser " à la splendeur de la nature, de ce paysage si typiquement allemand que la Wartburg, où Luther a traduit la Bible, domine de son imposante silhouette. L'ouverture (notamment l'évocation éblouissante de la grotte de Vénus) et le récit de Rome sont des pages d'anthologie. " Tannhäuser " c'est Wagner lui-même; son propre cœur est le siège du conflit permanent entre l'amour charnel, dont les délices ont un arrière-goût de cendres, et la contrition qui va jusqu'au désir d'assumer sa part de souffrance humaine et de s'abîmer dans la mort libératrice.

Cette obsession de la mort est un « leitmotiv », essentiellement romantique, de la littérature allemande, de Novalis à Thomas Mann. Tannhäuser et le Hollandais aspirent à la mort. Wotan dira dans la " Tétralogie " : « Je ne désire plus qu'un seul bien : la mort ». Tristan, de propos délibéré, s'abîmera dans la mort. Pour Amfortas mourir serait la grâce suprême. « Le désir de mourir, mon seul soporifique »; cet aveu, Wagner le fait dans des lettres à Liszt et à Röckel (1854). La même année, il écrit à Liszt : « Je ne connais qu'un seul calmant qui m'aide à trouver le sommeil dans les nuits d'insomnie. C'est le sincère, l'ardent, désir de mourir. »

Le " Tannhäuser " de Heine, en quatre-vingts strophes, qui date de 1836 et que Wagner connaissait probablement (les deux poètes se sont inspirés d'un poème du 16e siècle) aspire à une solution moins définitive que celui de Wagner. Frivole et sarcastique il se contente de souhaiter que sa langueur ait un goût d'amertume : *Ich schmachte nach Bitternissen.*

" Lohengrin " relève d'un symbolisme analogue à celui de ces deux drames de la rédemption. Mais cette fois-ci l'homme n'est plus un réprouvé comme le Hollandais et Tannhäuser. C'est un chevalier sans peur et sans reproche; il appartient à la Confrérie du Graal. Mais sa vie contemplative ne le satisfait pas. Il s'érige en défenseur de l'innocence bafouée, d'Elsa qui est en butte aux calomnies d'une coterie scélérate. En contrepartie il demande à être aimé pour lui-même. Elsa ne devra jamais s'enquérir de ses origines. Mais l'amour passionné d'une femme ne s'accommode guère de réticences. La curiosité l'emporte sur la confiance qu'elle doit à son sauveur. Le chevalier la quitte et elle meurt de saisissement. A travers la rédemption par l'amour un deuxième symbole transparaît : la solitude de l'artiste dans un monde qui ne le comprend pas. La partition est, dans le second acte surtout,

d'une puissance et d'une originalité singulières. Le prélude immatériel et diaphane, symbolisant la descente du Graal sur l'humanité assoiffée de surnaturel, est une des plus belles pages de Wagner.

c) *L'esthétique wagnérienne.*

Réfugié en Suisse, Wagner tire les leçons de ces trois drames dans les écrits théoriques mentionnés dans l'esquisse biographique. L'intelligence discursive explique la création artistique. Le domaine du poète-musicien doit être « l'éternellement humain » (*das ewig Menschliche*). Or, l'histoire est le champ clos de la convention, des contingences, de la mode. Son propos est de décrire l'homme modelé par l'époque, le milieu, les circonstances. Le mythe, par contre, est un drame essentiellement humain. C'est dans les vieilles légendes nordiques qu'il faut chercher les sujets simples et universellement humains réduits à un petit nombre de situations capitales.

Wagner dit avoir cherché son point de départ dans les tragédies d'Eschyle, où la synthèse de tous les arts contribue à la grandeur du drame antique. C'est le drame qui est l'essentiel, la musique n'est qu'un moyen d'expression. L' " Iphigénie en Aulide " de Gluck est le modèle de Wagner. Mais comme son génie musical est très supérieur à ses dons poétiques, c'est la musique qui subjugue et émeut l'auditeur, les paroles étant presque toujours inintelligibles en raison de la prépondérance et de l'omnipotence de l'orchestre wagnérien. Lorsque le maître dit à Nietzsche : « C'est l'orchestre qu'il faut entendre », il est en contradiction avec lui-même puisque dans " Opéra et drame " il affirme que la musique doit être subordonnée au drame, comme Gluck l'avait également souhaité. Il se fâchait quand on faisait l'éloge de la musique seule, au détriment du drame qui était pour lui l'âme de l'œuvre d'art intégral. C'est pourtant l'orchestre qui révèle ce que le poème ne peut dire, c'est lui qui élucide les symboles que les personnages incarnent; il est la voix mystérieuse et multiforme de la nature. La mer (dans le " Vaisseau fantôme "), la forêt bruissante de mystère (dans " Tristan " et la " Tétralogie "), la magie du feu, le lever du soleil, la majesté du Rhin (dans la " Tétralogie "), la vertu apaisante d'un regard jeté sur la prairie le jour du vendredi saint (dans " Parsifal ") ont-ils jamais été plus magnifiquement évoqués que par l'orchestre wagnérien? Si on faisait abstraction de la musique, les livrets, si poétiques soient-ils parfois, auraient depuis longtemps sombré dans l'oubli. C'est grâce à la musique que Wagner vivra, tant que vivront Bach, Mozart et Beethoven. Berlioz disait que la théorie de Gluck — la subordination de la musique à la parole — était

impie et celle de Wagner « criminelle ». Pour lui la musique est la poésie incarnée; Mozart avait été du même avis. Dans une lettre à son père du 13 octobre 1781 il avait, en effet, écrit : « La musique doit régner en souveraine et faire oublier tout le reste. Dans un opéra il faut absolument que la parole soit la fille obéissante de la musique. »

C'est ensuite la corruption de la civilisation moderne fondée sur l'égoïsme et l'appât du gain qui est stigmatisée par Wagner dans ses ouvrages théoriques. Sur le problème esthétique vient se greffer un problème moral et social. Wagner avait été fortement impressionné par la lecture de " L'Essence du christianisme " de Feuerbach, qui remplaçait les religions basées sur la révélation par la religion de l'humanité — conception bien romantique — qui s'incarne dans l'histoire. Cette doctrine était elle-même influencée par la philosophie hégélienne qui avait déjà substitué l'humanité au dieu du christianisme. « Plus de dieux ni de religions qui endorment les énergies humaines », s'écrie Wagner et il reproche au christianisme de s'être toujours allié au capitalisme oppresseur du peuple. C'est sur cette terre et non dans l'au-delà, poursuit Wagner, que la justice doit régner. Il préconise l'instauration de l'humanité à la place laissée vacante par les dieux. Pour en préparer l'avènement l'homme devra se départir de l'égoïsme, discipliner ses instincts et ne pas craindre la mort. La philosophie pessimiste de Schopenhauer prônant le renoncement et l'abolition du vouloir-vivre, puisque la souffrance et le mal sont l'essence de la vie, se combine non sans heurts avec le culte de l'humanité, c'est-à-dire avec les thèses optimistes de Feuerbach. Dans les chefs-d'œuvre de la maturité, " Tristan ", " Les Maîtres chanteurs " et " L'Anneau du Nibelung ", ces deux doctrines opposées s'incarneront dans les protagonistes. De l'optimisme révolutionnaire de 1848-49, Wagner évolue vers un pessimisme foncier qui aboutit à l'anéantissement de l'élan vital.

d) " *Tristan et Isolde* ".

C'est dans " Tristan et Isolde " qu'il faut voir le reflet des idées du philosophe Schopenhauer. L'amour qui embrase ces deux jeunes gens ne peut s'accomplir que s'ils acceptent de renoncer au « vouloir-vivre » — piège du jour terrestre — et s'ils aspirent à la nuit éternelle — qui se confond avec la mort — en rejetant l'enveloppe charnelle de l'individuation et en s'élevant à la vie véritable, où la dissociation en deux sexes n'existe pas. Dans sa " Lettre sur la musique ", Wagner écrit que c'est dans " Tristan " qu'une fusion intime de la poésie et de la musique a été réalisée,

que la forme musicale est préfigurée dans le poème et que la mélodie y est déjà poétiquement incluse.

Or, dans " Opéra et drame " Wagner avait affirmé que la musique est femme et doit être subordonnée au poème, comme elle l'avait été chez Gluck, que Wagner a toujours profondément admiré. Le fait est que la musique de " Tristan " est d'une telle perfection que le poème n'est plus que le support de la musique triomphante, de la mélodie infinie. La mélodie, dit encore Wagner dans la " Lettre sur la musique ", s'épanche comme un torrent continu à travers l'œuvre entière (" Tristan "). Il affirme, par ailleurs, que la poésie pure devrait, en dernière analyse, s'identifier à la musique. Il reconnaît donc implicitement la suprématie de la musique.

Dans son flux torrentiel et par sa poussée irrésistible elle met en pièces l'échafaudage de l'harmonie classique héritée de Beethoven et de Weber. Un chromatisme aussi continu que le torrent musical se substitue au diatonisme, à l'accord parfait, aux cadences familières, aux tonalités bien déterminées et rassurantes, aux résolutions harmoniques orthodoxes. Il n'y a plus alternance entre diatonisme et chromatisme, mais chromatisme continu et triomphant. La musique, qui est pour Wagner l'expression immédiate du sentiment, traduira par un perpétuel chromatisme le désir nostalgique, chargé d'angoisse et de désespoir et aspirant à l'anéantissement. Dès les deux premières mesures deux accords de septième mineure sur *si* et sur *mi*, symbolisant le désir amoureux frappé d'interdit, créent un climat d'angoisse et de pessimisme.

Des accords de seconde, de quarte et de sixte augmentées, à résolution indécise, la structure enharmonique des accords altérés et surtout la prédominance de septièmes diminuées aboutissant à des successions de tierces mineures et de neuvièmes en chaîne se substituant aux accords traditionnels suggèrent un état de perpétuelle alerte anxieuse, de tension nerveuse, d'instabilité torturante. Wagner lui-même a dit que, jouée à la perfection, la musique de " Tristan " rendrait les auditeurs fous (lettre à Mathilde Wesendonck du 19 avril 1859). Seule la mort des amants mettra fin à l'angoisse et au chromatisme. L'accord final longuement tenu sur *si* majeur est synonyme d'apaisement et de délivrance par la mort qui réunira dans l'éternité Tristan et Isolde. Cette ascension douloureuse vers la mort libératrice, vers le Nirvâna, notion avec laquelle Wagner s'était familiarisé en lisant l' " Introduction à l'histoire du bouddhisme " de Burnouf, est l'épreuve à laquelle il avait failli succomber lui-même. C'est grâce à son art qu'il s'est libéré de la hantise de la mort; dans une lettre à Liszt il précise le sens qu'il convient de donner à ce drame de l'amour et de la mort : « Comme dans mon existence je n'ai jamais goûté le vrai bonheur que donne

l'amour, je veux élever à ce rêve, le plus beau de tous, un monument par lequel cet amour se satisfera largement d'un bout à l'autre. » Tristan est sans doute le « chef-d'œuvre absolu » de ce grand homme.

e) " *Les Maîtres chanteurs* ".

Désespérant de jamais voir représenter ce drame surhumain que deux théâtres allemands avaient accepté sans pouvoir se résoudre à le porter à la scène et dont l'opéra de Vienne avait ajourné la représentation après soixante-dix-neuf répétitions, Wagner, pour se délasser et chercher l'oubli dans une création tout à fait différente, lumineuse et gaie, où le jour maudit dans " Tristan " est magnifié dans une apothéose, écrit les " Maîtres chanteurs ", comédie éblouissante et apogée du *Singspiel.* Cette puissante évocation d'une ville médiévale avec ses traditions et ses coutumes ancestrales est parfois assombrie de mélancolie, notamment dans le célèbre monologue « Wahn, s'ist alles Wahn » (Tout est illusion) du poète-cordonnier Hans Sachs, dont la sève populaire s'allie à l'esprit artistique, au génie créateur de la race germanique. C'est une admirable méditation sur la nécessité du renoncement. Comme Wagner, dont Hans Sachs est le porte-parole dans les " Maîtres chanteurs ", le cordonnier-poète, qui n'est plus jeune, a été tenté par la beauté et le charme de la fille de son ami Pogner; mais plus sage que le roi Marke il réprime en lui tout désir égoïste, comme le feront également le Wotan du " Crépuscule des dieux " et Parsifal. Les " Maîtres chanteurs " sont à la fois la glorification de l'amour entre deux êtres jeunes et beaux, l'histoire des démêlés entre la routine et l'art, l'hommage au génie primesautier, un tribut de reconnaissance à l'art allemand et à ses représentants (car l'intuition doit se concilier avec le respect des traditions), une satire des pédants qui croient que la musique s'apprend au moyen de règles tatillonnes et burlesques, l'évocation de la vie pittoresque du petit monde des artisans et des apprentis qui peuplent les échoppes des rues médiévales de Nuremberg et où éclate nuitamment une rixe bruyante qu'une fugue monumentale, débordante d'humour et de gaiété débridée traduit avec une puissance que le seul Verdi égalera trente ans plus tard avec la truculente fugue de son " Falstaff ", poursuivi par la meute hurlante et joyeuse de ses détracteurs débonnaires.

Le style des " Maîtres chanteurs " est souvent contrapuntique comme l'avait été celui de " Tristan " aux deuxième et troisième actes. Par la qualité de l'humour, la verve et l'entrain, par le merveilleux lyrisme qui vivifie toute cette puissante fresque, par la

richesse inépuisable de l'invention mélodique prenant son essor dans un poème admirable, par la philosophie à la fois souriante et désabusée qui s'en dégage, cette évocation haute en couleurs de la vie quotidienne des corporations médiévales peut être considérée comme un des sommets de l'art wagnérien. Il est extrêmement regrettable qu'on ne l'entende presque jamais à l'Opéra de Paris.

f) *La Tétralogie.*

Dans " l'Anneau du Nibelung ", qui amalgame la légende de Siegfried avec celle des Nibelungen et avec le mythe nordique du " Crépuscule des dieux ", on rencontre les thèmes principaux de l'œuvre wagnérien : en restituant aux filles du Rhin l'or volé par le nain Alberich, Brunhilde fait œuvre de *rédemption.* Par son *renoncement* Wotan, qui s'abîme volontairement avec tous les autres dieux dans le néant, prépare le règne d'une humanité sur laquelle la malédiction de l'or, prononcée par le nain Alberich, n'a plus de prise. Siegfried, vaillant, candide et généreux, proche de la nature et préfiguration du jeune Parsifal, est *libre* de toute entrave. « L'homme libre, a dit Wagner, s'engendre lui-même et forge sa destinée. » Ce formidable poème épique en trois journées, la " Walkyrie ", " Siegfried ", le " Crépuscule des dieux ", précédé d'un prologue : " L'Or du Rhin ", est l'expression la plus homogène de l'œuvre d'art intégral : une centaine de leitmotive sont mis en valeur par un orchestre renforcé, secondés par un récitatif qui se rapproche de la déclamation naturelle, d'où émergent souvent de splendides mélodies. Le prélude et la première scène de " L'Or du Rhin ", la prophétie d'Erda et l'entrée des dieux au Walhalla, tout le premier acte de la " Walkyrie " et les adieux de Wotan, la scène de la forge et la quête du Dragon dans la forêt bruissante de présences mystérieuses et tout le troisième acte de " Siegfried ", la scène des Nornes, l'appel des hommes-liges par Hagen et le troisième acte du " Crépuscule ", sont des pages immortelles.

Pour ce qui est de l'écriture, on peut constater que dans " L'Or du Rhin " et le second acte de la " Walkyrie ", à l'exception de la très belle scène entre Brunhilde et Siegmund, ainsi que dans le premier acte du " Crépuscule ", et en partie dans le second, le récitatif l'emporte en général sur la mélodie, les nécessités du commentaire explicatif étant incompatibles avec l'effusion lyrique. Romain Rolland oppose le chant-récitatif de Berlioz, « aux lignes longues et sinueuses », et toujours très beau, à la déclamation wagnérienne qui « s'astreint à une quasi-notation des inflexions parlées qui détonnent d'une façon criarde sur l'admirable symphonie

de l'orchestre. L'orchestre de Berlioz, poursuit-il, est d'une pâte plus fine et d'une vie plus libre que celui de Wagner, coulée de fonte brûlante qui emporte et broie tout sur son passage ». Cette critique est assurément justifiée, en mettant à part — comme le reconnaît R. Rolland — « les sommets de l'action, où le chant s'épanche largement en phrases robustes et nerveuses ».

g) " *Parsifal* ".

" Parsifal " est un drame mystique, dont l'intermède érotique est une épreuve à laquelle le héros ne succombe pas, tandis que son père spirituel Wagner était resté sensible à « l'éternel féminin » jusqu'à son dernier jour. René Leibowitz, le théoricien patenté de la musique dodécaphonique, va jusqu'à prétendre que la crise cardiaque qui emporta le maître le 13 février 1883 fut provoquée par un « entretien » trop intime du vieillard avec une servante de sa femme Cosima (cf. " L'Évolution de la musique ", p. 158).

Le thème de la rédemption est, une fois de plus, au centre du drame. Par son sacrifice, Brunhilde avait frayé la voie à l'éclosion d'une humanité affranchie de la domination exercée par les dieux égoïstes et cruels. Dans " Parsifal " la rédemption du monde s'accomplit grâce à la pureté et à la pitié d'un cœur simple (*der reine Tor*) qui a résisté aux tentatives de séduction de la belle magicienne Kundry. Wagner a qualifié son drame de « mystère scénique sacré » (*Bühnenweihfestspiel*). Le " Graal " dont la seule vue est une fontaine de jouvence pour les chevaliers à la garde desquels il est confié, symbolise, selon Wagner, l'indestructible désir d'amour inhérent au cœur de l'homme. En triomphant du désir charnel Parsifal a démontré que la volonté humaine n'est pas mauvaise dans son essence comme l'enseignait Schopenhauer et qu'en dominant l'instinct l'homme trouvera le salut dans le renoncement.

Dans " Parsifal " Wagner est très proche du christianisme; car il prône le culte de l'amour désintéressé et la recherche de la paix au sein de Dieu. Malwida von Meysenbug, l'auteur des " Mémoires d'une idéaliste " et grande amie de Romain Rolland pendant les années que le jeune Français passa à Rome (et qu'il a immortalisée dans le chapitre " Amore, pace " du " Voyage intérieur "), a raconté à son jeune ami que Wagner disait ses prières à table pendant les années où il composait " Parsifal " et avait confié à un de ses commensaux surpris par ces accès de piété : « Oui, je crois, je crois en mon Sauveur! » Dans son article sur " Les représentations du drame sacré " Parsifal " à Bayreuth ", Wagner avait précisé sa pensée en ces termes : « Oui, c'est à la fuite loin du monde que " Parsifal " doit sa naissance et sa croissance. Quel homme peut,

de gaieté de cœur... plonger son regard sur ce monde de meurtres et de rapines organisés et légalisés par le mensonge, l'imposture et l'hypocrisie, sans être obligé parfois d'en détourner son regard en frissonnant de dégoût? »

Wagner s'éloigne toutefois de la doctrine chrétienne lorsque dans " L'œuvre d'art de l'avenir " il considère l'artiste comme le successeur du prêtre et l'œuvre d'art intégral comme la forme la plus parfaite du mythe religieux.

Dans une pareille conception de l'art, Nietzsche, qui avait été un des plus fervents admirateurs et disciples de Wagner, voit une déviation de l'instinct et la marque d'un néo-romantisme flamboyant. Dans son " Cas Wagner " il stigmatise le pessimisme mystique, l'ascétisme contre-nature, le scepticisme à l'égard de la raison et de la nature, l'obsession du péché. Cette doctrine est une aberration, conclut Nietzsche; elle aboutit à la dégénérescence physiologique de la race. A cet idéal d'un romantisme fumeux et décadent Nietzsche oppose l'idéal classique, et à la religion de la souffrance humaine le culte de la vie et des individualités puissantes : Sophocle, Racine, Bach, Gœthe, Beethoven et Bizet; car, ajoute-t-il en manière de conclusion, il faut dégager la musique des brumes du nord; il faut la « méditerraniser. » Il va sans dire que Nietzsche est d'une partialité choquante et que son aversion pour Wagner, qu'il avait naguère porté aux nues, est quasi morbide; sa conception du surhomme était incompatible avec la doctrine du renoncement et de l'ascèse; il s'est borné à lire le poème de " Parsifal ", que son ancienne idole Wagner lui avait envoyé, et de le condamner en bloc ; mais il n'a jamais consenti à entendre la musique, sans laquelle le poème ne peut emporter l'adhésion totale de qui que ce soit.

Le livret-poème de " Parsifal " est cependant un des plus beaux que Wagner ait écrits. Quant à la musique, elle s'élève dans le tableau final du premier acte et au troisième acte à des hauteurs dignes d'un sujet aussi ésotérique. Au point de vue harmonique c'est le second acte qui est le plus remarquable. Les thèmes sont plus rythmiques que mélodiques et l'enchaînement des accords est souvent chromatique. Dans tous ses drames Wagner utilise le chromatisme pour exprimer l'inquiétude, le désarroi, l'angoisse ou l'emprise de quelque pouvoir maléfique ou néfaste, tandis que le diatonisme est réservé, en principe, au bien-être, à l'allégresse, à l'amour comblé, au bonheur. Dans quelques passages de ce second acte (scènes entre Kundry et Klingsor, entre Kundry et Parsifal) comme dans le long récit de Gurnemanz au premier acte, la sève musicale commence à se tarir; les artifices d'écriture y suppléent toutefois tant bien que mal, tandis que dans les interminables scènes

de la “ Walkyrie ”, entre Freia et Wotan, Brunhilde et Wotan, et dans la scène entre Waltraut et Brunhilde au premier acte du “ Crépuscule ”, l’orchestre traverse péniblement des déserts musicaux.

3) L’influence de Wagner

a) *Sur les musiciens.*

L’influence que ce génie prodigieux a exercée sur ses contemporains et la postérité a été immense. Elle s’est fait sentir non seulement sur des musiciens allemands comme Bruckner, Hugo Wolf, Mahler, Richard Strauss, ou français comme Reyer, Vincent d’Indy, Chabrier, Albéric Magnard, Paul Dukas, Honegger (Saint-Saëns et Debussy à leurs débuts), mais aussi sur les poètes et les écrivains français. En “ Parsifal ”, Debussy voit « un des plus beaux monuments qu’on ait élevés à la gloire de la musique ». Guy Ropartz estime également que les musiciens des cinquante dernières années doivent beaucoup à Wagner. Quant à René Leibowitz, tenant du dodécaphonisme, il affirme « que toute la musique de ces soixante-dix dernières années serait inconcevable sans les innombrables apports de Wagner sur le plan de l’harmonie, de la mélodie, du rythme et de l’instrumentation et que c’est, de toute évidence, dans le domaine des éléments purement musicaux que s’est manifesté le véritable génie de Wagner ». Saint-Saëns a dit que Wagner est l’enharmonie faite homme et l’antipode de Berlioz qui « avait un éloignement instinctif pour l’enharmonie ». L’instabilité harmonique, le chromatisme perpétuel de “ Tristan ” ont abouti, en passant par Mahler, à la dissociation de l’harmonie classique et finalement à son écroulement chez Schönberg, qui fut également un grand admirateur de Wagner. Richard Strauss, qui domine la première moitié du 20e siècle, affirme qu’avec Wagner, la musique a atteint « son plus haut pouvoir expressif » (*ihre höchste Ausdrucksfähigkeit*). Cet art, toutefois, qui paraissait si original aux contemporains, n’était pas un point de départ, comme le sera celui de Debussy, de Stravinski, de Schönberg, mais un aboutissement des théories des poètes et philosophes allemands de l’époque romantique, qui tous avaient préconisé la coopération et l’union de tous les arts. Baudelaire abonde dans le même sens lorsqu’il dit : « La première condition nécessaire pour faire un art sain est la croyance à l’unité intégrale », et cet axiome n’est qu’une paraphrase de la maxime de saint Augustin : « Le principe de toute beauté est l’unité. »

b) *Sur les poètes et les écrivains français.*

De son vivant comme après sa mort, Wagner a été mieux compris par les poètes, les hommes de Lettres et les écrivains français que par ses compatriotes. Gérard de Nerval, Charles Nodier et Baudelaire furent de fervents admirateurs du maître de Bayreuth, tandis que Berlioz ne le comprenait pas (le début du prélude de " Tristan " le faisait frémir d'indignation). Gobineau se passionna également pour Wagner, mais il appréciait et comprenait mieux les écrits théoriques de Wagner que la musique. Villiers de l'Isle-Adam fut un de ses thuriféraires les plus ardents. Dans un chapitre de son livre " Du sang, de la volupté, de la mort ", Maurice Barrès découvre dans " Parsifal " le germe d'une nouvelle morale. « Le prophète de Bayreuth, écrit-il, est venu à son heure pour discipliner ceux qui n'entendent plus les dogmes ni les codes. Allons à Bayreuth, sur la tombe de Wagner, honorer les pressentiments d'une éthique nouvelle. » Quelques années après la mort de Wagner, Édouard Dujardin fonde la " Revue wagnérienne" à laquelle collaborent la plupart des poètes symbolistes. Wagner était lui-même un des maîtres du symbolisme, et sa conception de l'art fut, au dire de Dujardin, à l'origine du mouvement symboliste. Mallarmé publia dans un des premiers numéros de la " Revue wagnérienne " un article aussi magnifique que sybillin sous le titre : " Richard Wagner, rêverie d'un poète français ". « Quel scandale n'eût-il pas fait, dit Dujardin, si les wagnériens avaient compris comment le grand poète séparait sa cause de celle du grand musicien » (cf. É. Dujardin : " Divagations "). Un essai de traduire littéralement la première scène de " L'Or du Rhin " tenté par un fervent wagnérien aboutit à ce galimatias :

Laisse, lisse — glissante glace — comme je glisse
Des mains et des pieds — je ne saisis ni ne tiens
— la lèche — marche
Humide mouille — m'emplit le nez (1).

En janvier 1886 parut " L'hommage à Wagner " : huit sonnets écrits par huit poètes dont Verlaine et Mallarmé. De l'admirable sonnet de Verlaine, dit Dujardin, on ne retint que l'hiatus du dernier vers : *e, o.*

et, o ces voix d'enfants, chantant sous la coupole.

Quant au sonnet de Mallarmé : " Le silence funèbre d'une moire " ce fut du délire. On se demandait, poursuit Dujardin, s'il fallait

(1) Cf. *Revue Musicale :* Hommage à Wagner, 1923.

rire ou se fâcher. La revue wagnérienne ne se maintint que quelques années, mais elle n'en a pas moins rendu de grands services à nos compatriotes désireux de se familiariser avec l'œuvre d'art intégral dont Schuré allait bientôt faire l'exégèse dans son beau livre : " Les grands initiés ".

Que des poètes et des hommes de Lettres aient été séduits par le drame musical et son auteur n'est pas surprenant; mais qu'il ait fasciné des fantaisistes comme le Huysmans d' " A rebours " ou des naturalistes comme Zola, ne manque pas d'imprévu. Des Esseintes, le héros d' " A rebours ", le commente doctement et avec un sérieux dont cet humoriste n'est pas coutumier. Quant à Zola, l'étalage de divers fromages qu'il décrit dans le " Ventre de Paris " est une transposition olfactive des procédés wagnériens :

« Au milieu de cette phrase vigoureuse, le parmesan jetait par moments un filet mince de flûte champêtre, tandis que les bries y mettaient des douceurs fades de tambourins humides. Il y eut une reprise suffocante du livarot. Et cette symphonie se tint un moment sur une note aiguë du géromé anisé, prolongé en point d'orgue. » Dans la " Faute de l'abbé Mouret " ce sont des fleurs qui se transforment en sons et forment des gammes de parfums mélodieux, tandis qu'une « longue phrase mineure des jacinthes et des tubéreuses » sonne comme une complainte funèbre (1). Élémir Bourges est l'auteur de deux romans de valeur, dont l'un, " Le Crépuscule des dieux ", est une paraphrase du premier acte de " La Walkyrie ". Dans son beau livre " Musique consolatrice ", Georges Duhamel se souvient avec une profonde émotion des heures magnifiques où la musique de Wagner le « transportait dans un monde meilleur », pour employer les termes de l'auteur de « L'hymne à la musique » que Schubert a immortalisé. Quant à Romain Rolland, Wagner a été son dieu. " Parsifal " et la scène finale du Crépuscule sont ses plus fortes émotions musicales. « Peu à peu, dit-il, je me sentais devenir fort, grand, divin... J'aurais marché sur le monde. » Dans le même volume, " Le voyage intérieur ", il dit encore qu'il ne s'est guère passé de jour au cours de son adolescence où il n'ait entendu dans la forêt les cloches de " Parsifal ". Le romancier français le plus imprégné de réminiscences de musique wagnérienne est cependant Marcel Proust. " La recherche du temps perdu " se confond avec la recherche de Wagner. Y a-t-il beaucoup de musiciens qui aient suscité un pareil enthousiasme chez leurs admirateurs?

En Allemagne le culte de Wagner n'a jamais pris de telles proportions; il existe deux romans dont Wagner est le héros, l'un est

(1) Cf. *Revue Musicale* : Hommage à Wagner, 1923.

de Krafft, l'autre de Wolzogen; ils sont estimables, sans plus. C'est Thomas Mann, le plus grand romancier allemand de la première moitié de ce siècle, qui a consacré à Wagner la plus belle et la plus pénétrante étude sous le titre : " Souffrances et grandeur de Richard Wagner ". Dans sa nouvelle, " Tristan ", l'héroïne meurt pour avoir trop passionnément aimé et joué au piano avec trop de ferveur extatique la partition de " Tristan ". Mais malgré son admiration pour " Tristan ", c'est — comme il le dit dans une lettre à Schönberg — « le monde de l'Anneau de Nibelung qui est sa véritable patrie sur le plan musical ».

11 L'HÉRITAGE WAGNÉRIEN

1) Disciples et épigones

Le génie « omnipotent » de Wagner a pesé pendant longtemps non seulement sur la musique allemande, mais aussi sur la musique française et, comme nous venons de le voir, sur la littérature française. En France, Ernest Reyer adapte l'esthétique wagnérienne à un sujet de la mythologie nordique (Sigurd). Chabrier, César Franck, Vincent d'Indy, Silvio Lazzari ont subi l'influence wagnérienne, à leurs débuts du moins, tandis qu'Albéric Magnard est toujours resté fidèle à son idole Wagner. En Allemagne, des épigones et des disciples de Wagner, comme Peter Cornelius et Engelbert Humperdink, qui furent ses secrétaires et ses collaborateurs, ont su rester personnels sans renier leur allégeance artistique envers le maître de Bayreuth.

Fin lettré, poète et musicien P. Cornelius est l'auteur de deux opéras de valeur : le " Barbier de Bagdad " et le " Cid ". Quant à Humperdink, il doit sa popularité à ses opéras romantiques dont " Hänsel et Gretel " et les " Enfants royaux " sont les plus remarquables. Humperdink fut le professeur de composition de Siegfried Wagner. Pour célébrer la naissance de ce fils que Cosima avait mis au monde à Tribschen le 6 juin 1869, le maître avait écrit le splendide " Siegfried-Idyll ". Siegfried se voua à la musique, après avoir commencé par faire des études d'architecture. Ses opéras, honorables et bien écrits, n'ont pas survécu à la mort de leur auteur (1932).

Wagnérien dans l'âme, Hans Pfitzner (1869-1949) est l'auteur d'une série d'opéras dont " Paslestrina ", une légende dramatique, est le plus connu et le plus estimable. Ce qui restera de Pfitzner,

ce sont ses très beaux lieds et sa musique de chambre, dans lesquels l'invention mélodique va de pair avec un langage harmonique très riche.

2) De Bruckner et Mahler a Hugo Wolf et a Richard Strauss

a) *Anton Bruckner* (1824-1896).

Autrichien né à Linz et inhumé dans sa ville natale, sous les grandes orgues de l'abbaye de St-Florian, dont il fut longtemps l'incomparable organiste, il était une sorte de paysan du Danube, très pieux, naïf et empoté, timide et fruste, gauche et effacé, qui avait un culte si excessif pour Wagner qu'il confinait à l'adulation (Wagner dut lui interdire de lui baiser les mains). Il écrivit sa première messe (en *ré* mineur) à quarante ans. A cette époque il ne connaissait de Wagner que le seul " Tannhäuser ". L'enchaînement des accords et les effets de contraste ainsi que les puissantes gradations par opposition de tonalités sont cependant déjà wagnériens.

Dès cette première œuvre les qualités et les défauts de Bruckner sont manifestes : lyrisme hymnique, richesse des thèmes, emploi judicieux du chromatisme, harmonies rares, ampleur de l'orchestration, montées pleines d'élan et de fougue, mais aussi longueurs fatigantes du développement, répétition obstinée des mêmes thèmes ou groupes de thèmes, emploi trop fréquent des trombones, des trompettes et des timbales ainsi que des pédales de dominante et des arpèges de septièmes diminuées. Les trois messes et le " Te Deum " en particulier sont des munuments de piété, de fervente dévotion et de technique wagnérienne assimilée et incorporée sans heurts dans la trame orchestrale. Ne pouvant dire la messe, il en célèbre les mystères par la musique. Quant aux symphonies de ce maître-organiste elles sont l'instrumentation des voix multiples de l'orgue.

La polyphonie instrumentale de ce disciple du maître de Bayreuth s'épanouit tout particulièrement dans la troisième symphonie que Bruckner a qualifiée de " Wagner-symphonie "; elle est, comme il l'a précisé, un hymne à la nature qui retentit au sein d'une vaste forêt. Un des thèmes fondamentaux du romantisme musical, l'amour de la forêt allemande aboutissant à la communion avec la nature, est ici source d'inspiration comme il le sera dans mainte symphonie de Mahler. La septième et la huitième symphonies sont les œuvres maîtresses de Bruckner. L'adagio de la septième est une lamentation funèbre sur la mort de R. Wagner. La huitième, qualifiée d'apocalyptique en raison de ses proportions gigantes-

ques, est la plus puissante et la plus mystique de l'œuvre symphonique de ce croyant d'un autre âge, qui offrit un livre de messe à la seule jeune fille qu'il eût désiré épouser; la belle se gaussa de ce cadeau intempestif et Bruckner resta célibataire.

Dans l'adagio de la neuvième — inachevée — on entend, a dit Bruckner, les battements de l'horloge des morts. Que ce maître du contrepoint et de la polyphonie n'ait eu recours à la fugue qu'une seule fois — dans le finale de la cinquième — est significatif. La neuvième symphonie est dédiée " Au bon Dieu "; toute son œuvre, essentiellement lyrique, est conçue pour édifier et pour élever les cœurs. La structure trop savante de la fugue lui paraît, de ce fait, inadéquate. Les trios de scherzi sont souvent basés sur des airs de danse (les *Ländler* des campagnes de Basse-Autriche). Au point de vue de la structure de ses œuvres, Bruckner procède des maîtres du classicisme viennois (de Haydn à Beethoven); il est aussi redevable à Schubert, dont il admirait beaucoup la symphonie en *ut*, à Schumann et à Mendelssohn, de la prédominance de l'élément lyrique qui imprègne les messes, le " Te Deum ", les motets et les symphonies, tandis que l'harmonie et l'instrumentation doivent leur caractère particulier à Wagner.

En dépit des efforts louables déployés à Paris par la Société Bruckner, les symphonies de ce ménestrel de Dieu paraissent incompatibles avec les exigences primordiales de l'esprit français : mesure, clarté du discours, équilibre, justes proportions. La noblesse, la majesté et la beauté des cathédrales sonores édifiées par ce Parsifal rustique, si admiré en pays germaniques, finissent par entraîner aussi l'adhésion de nos compatriotes lorsqu'ils consentent à faire abstraction de ce qui dépare ces œuvres monumentales : leur gigantisme.

b) *Gustave Mahler* (1860-1911).

Gustave Mahler, né en Bohême en 1860 et mort en 1911, fut un des plus brillants chefs d'orchestre de son temps. Comme Bruckner, dont il fut l'élève, il écrivit neuf symphonies dont les cinq dernières et notamment " La symphonie des Mille ", la huitième, sont de dimensions colossales. Tributaire de Bruckner et de Wagner, il publia à vingt-trois ans les " Chansons d'un compagnon de route " (*Lieder eines fahrenden Gesellen*) qui exaltent cette passion de randonnées, d'errances sans but, inspirée par l'amour de la nature et inhérente à l'âme allemande. Schubert l'avait magnifiée dans ses deux cycles, le " Voyage d'hiver " et la " Belle meunière ", et dans la " Wandererphantasie ". Comme chez Schubert le lied est chez Mahler la cellule génératrice de toute sa production. Il est

toujours accompagné par l'orchestre et c'est là une innovation importante. Cette première publication fut suivie par douze lieder empruntés au célèbre recueil dit " Des Knaben Wunderhorn " (Le cor miraculeux de l'adolescent), édité par les poètes romantiquer Arnim et Brentano, et par les admirables " Lieds sur la mort d'un enfant ". Or, les thèmes folkloriques du " Cor merveilleux " sont le germe de plusieurs symphonies qui ont été qualifiées de " Wunderhornsymphonien ". Des chants populaires comme " Urlicht " (Lumière originelle) et " Es sangen drei Engel " (Trois anges chantaient) y figurent. La voix humaine et les voix multiples du chœur sont incorporées à ces symphonies. L'intervalle de quarte du lied " Ce matin je passai à travers champs " revient comme un leitmotiv dans la première symphonie. La deuxième se termine par un très beau chœur qui chante le poème de la résurrection de Klopstock. Pour ses quatre premières symphonies, qui sont les plus accessibles à un auditeur français, Mahler a rédigé un commentaire poétique, à l'instar de Berlioz, pour lequel il professait une vive admiration. « Pour moi, a dit Mahler, écrire une symphonie signifie construire un monde qui me soit personnel. »

Mais dans les cinq dernières symphonies ce monde est démesuré et le titre de " Titan " que Mahler a donné à la première symphonie conviendrait beaucoup mieux aux cinq dernières. Les pérégrinations entreprises pour cerner les limites de ce « monde nouveau » dont les contours se perdent dans l'infini, la nostalgie de « l'ailleurs », qui est également un thème schubertien, se traduisent dans ces œuvres colossales par des rythmes obsédants de marche qui finissent par lasser l'attention de l'auditeur le plus bienveillant. La huitième est dite " Symphonie des Mille ", parce qu'elle nécessite mille exécutants. Les quatre premières symphonies avaient été des hymnes fervents à la vie; la troisième avait glorifié la nature que Mahler aimait passionnément et jusqu'aux larmes. La quatrième, dite romantique, qui se termine par un émouvant hommage à la musique céleste, est la plus belle des neuf symphonies.

Depuis 1909 Mahler, qui souffrait d'une maladie de cœur, se savait condamné. L'adagio de la neuvième symphonie et le " Chant de la Terre " sont l'adieu à la vie de ce magnifique artiste, exténué par sa tâche de directeur de l'opéra de Vienne et depuis 1908 de directeur du Metropolitan Opera de New York, à laquelle venait s'ajouter l'incessant travail de création que son génie imposait à son organisme épuisé. L'ascendance sémite, la tradition classique, l'apport romantique, l'héritage du christianisme — Mahler s'était converti au catholicisme — coexistent dans son esprit sans se fondre en une harmonieuse unité; ce qu'il y a de désespéré et d'extatique, de crispé et de morbide, de narquois et de burlesque

dans son œuvre (l'andante grottesco de la première symphonie, le rondo burlesque de la neuvième, la prédication de saint Antoine aux poissons dans les " Wunderhornlieder ", etc.) est dû au heurt d'éléments disparates qui voisinaient en lui. Le " Chant de la Terre " est une magnifique symphonie pour orchestre, ténor et alto d'après un cycle de poèmes chinois. Un thème fondamental — une seconde suivie d'une tierce : *la, sol, mi* (1) — rend pertinemment l'atmosphère de résignation accablée et de lassitude désabusée du cycle de Li-tai-pe. « Les ténèbres s'appesantissent sur la vie, sur la mort » (*Dunkel ist das Leben, dunkel ist der Tod*). Ce refrain du premier lied est le présage de la fin proche; il obsède le poète qui cherche l'oubli dans un breuvage capiteux (première partie) et le " Solitaire en automne " (deuxième partie) dont le cœur est las. La troisième partie est l'évocation de la jeunesse insouciante, la quatrième un hymne extatique à la beauté; la cinquième chante l'ivresse du printemps. La sixième — l'adieu au monde — est une émouvante méditation, empreinte d'une sereine acceptation de l'inévitable et d'une espérance d'éternité. Elle se termine sur le mot *ewig* (éternel) trois fois répété en un decrescendo d'une admirable plénitude de sentiment. C'est le chef-d'œuvre de ce grand musicien.

Dans le " Chant de la Terre ", Mahler s'achemine délibérément vers le démantèlement de l'édifice de l'harmonie traditionnelle, déjà battue en brèche par le chromatisme du " Tristan " de Wagner. Le monde que ce novateur se proposait d'édifier est effectivement un monde nouveau, celui qui préfigure la révolution harmonique de Schönberg, qui a dit que l'art de Mahler, qu'il admirait profondément, était l'expression la plus profonde d'une époque, celle du romantisme finissant, à laquelle l'auteur de " Nuit transfigurée " (Schönberg lui-même) se rattache d'ailleurs manifestement.

c) *Hugo Wolf, grand maître du lied.*

1°) *Un destin tragique.*

Hugo Wolf (1860-1903), élève de Bruckner, ami de Mahler, fut renvoyé du conservatoire de Vienne pour indiscipline après deux années d'études. Le quatuor à cordes qu'il écrivit à vingt ans porte la trace des souffrances et des privations qu'il endurait depuis des années. En épigraphe à son quatuor il transcrit ces vers du " Faust " de Gœthe : « Il faut te priver! » (*Entbehren sollst du*). Il admire Bach, Beethoven, Schubert, Schumann; mais il aime Berlioz et Wagner. « Comme j'honore, comme j'aime, comme je vénère Schumann, s'écrie-t-il, ne serait-ce que pour avoir écrit ce seul article » (il s'agit du compte rendu élogieux de la " Symphonie

(1) Intervalles descendants.

fantastique " de Berlioz). Il réussit à obtenir une brève entrevue avec son idole Wagner et lui demande humblement de bien vouloir jeter un coup d'œil sur ses compositions. Agacé et féroce, Wagner lui répond : « Mon cher enfant, je n'entends rien à la musique. »

Sa destinée fut tragique; de brèves périodes de création alternaient avec des mois, parfois des années de marasme et de stérilité. Huit ans après le quatuor il écrit comme sous une dictée surnaturelle — c'est lui qui s'exprime ainsi — quarante-trois *lieder* sur des poésies de Mörike, cinquante et un lieder d'après Gœthe et un troisième cycle de dix-sept lieder sur des poèmes d'Eichendorff, puis quarante-quatre lieder sur des poèmes espagnols traduits par le poète Heyse. Il est pleinement conscient de l'exceptionnelle valeur de ces lieder : « Depuis Schubert et Schumann, dit-il, il n'y a rien eu de semblable. » Il commence à mettre en musique un recueil de chants italiens lorsque tout à coup l'inspiration se tarit. « Depuis quatre mois je souffre d'un vide spirituel qui m'incite à fuir ce monde pour toujours », écrit-il à un ami le 13 août 1891. Mais à la fin de la même année l'inspiration jaillit à nouveau; Wolf met en musique quinze chants italiens; peu après, une sorte de léthargie intellectuelle, qui se prolongera durant quatre ans, le paralyse. Ce n'est que le 15 mars 1895 que l'inspiration revient.

Hanté depuis des années par l'idée d'écrire pour le théâtre, il compose en une hâte fièvreuse son opéra-comique " Le Corregidor ", dont la première, qui fut un grand succès, eut lieu à Mannheim en 1896. Comme s'il était hanté par un pressentiment funeste, il se hâta de composer les vingt-deux lieds du deuxième recueil italien et ce fut dans un état de surexcitation morbide — « je travaille comme une machine à vapeur », disait-il — qu'il commença à mettre en musique les sonnets de Michel-Ange, quand une attaque de paralysie générale le terrassa. Il s'en remit et put mener une vie à peu près normale pendant un an. Mais la musique, toute musique, lui était « odieuse »; c'est le terme qu'il emploie dans une lettre à son ami et mécène Faisst. Il végéta ensuite encore cinq ans dans un asile d'aliénés et mourut à quarante-trois ans, en 1903.

2°) *Les caractères du lied d'Hugo Wolf.*

H. Wolf est avec Schubert, Schumann, Brahms et R. Strauss le plus grand compositeur du lied. Il excelle dans la notation psychologique subtile et dans la peinture de paysages. Très lettré et très cultivé, il se pénètre de la substance des poèmes qui ont captivé son imagination et qui sont toujours l'œuvre de grands poètes; il les médite et les repense musicalement. Son art est moins débordant de lyrisme que celui de Schubert et de Schumann, plus réfléchi,

plus tourmenté, plus intellectuel, plus nuancé, mais tout aussi spontané et vibrant. Rares sont chez Wolf les lieds pénétrés d'un lyrisme intime et familier : mais il a un sens de l'humour qui fait défaut à Schubert (dans " Ich hatt' in Penna einen Liebsten " par exemple (J'avais un amoureux à Penna), dans " Mein Liebster ist so klein " (Mon amoureux est si petit), dans " Der Glücksritter " (Le chevalier d'Industrie), " Dass doch gemalt all deine Reize wären " (Il faudrait peindre tes charmes), etc. La mélodie à l'état pur est assez rare chez ce cérébral : le " Jardinier ", " Er ist's " (C'est lui), " l'Ami ", " Mal du Pays ", etc., sont de cette veine. C'est dans ces lieds, d'un jaillissement mélodique inoubliable, que Wolf est proche de Schumann. La magnifique " Fusswanderung " (La promenade à pied) se rattache au thème si fréquent dans la littérature et la musique allemandes de l'évasion et de la communion avec la nature.

L'harmonie procède de Wagner, mais elle est très personnelle; la déclamation se rapproche également de celle du drame lyrique wagnérien. Le rôle du piano est capital; la poésie est l'objet d'un double commentaire, par la voix et par l'instrument. Le piano — prenant modèle sur l'orchestre wagnérien — exprime tout ce que la voix ne peut dire. Il crée le climat psychologique, précise l'ambiance, suggère un état d'esprit, commente un propos, élucide une pensée si fugitive soit-elle, évoque le « paysage choisi » qu'est l'âme que « vont charmant » arabesques et traits du piano. De la joie et de l'humour au désespoir — dans le « harpiste » de Gœthe où Wolf dépasse l'interprétation pourtant grandiose de Schubert — et au pessimisme métaphysique — dans les sonnets de Michel-Ange — l'inspiration de ce génie du lied lui fait d'emblée trouver la forme susceptible de rendre exactement le sens psychologique ou idéologique du poème, dont le piano souligne parfois la complexité en pré- ou postludes d'un éclat et d'une profondeur au moins égaux à ceux de Schumann.

d) *Richard Strauss* (1864-1949).

1°) *Brève esquisse biographique.*

Né à Munich en 1864 et mort à Garmisch en 1949, Richard Strauss est avec Heinrich Schütz, Henri Duparc et Sibelius un des rares musiciens qui aient bénéficié d'une longévité de patriarche. Il domine de très haut ses contemporains allemands et autrichiens. C'est le plus grand musicien allemand après Wagner. Son père, corniste à la cour de Munich, n'aimait pas l'auteur de " Tristan " auquel il reprochait son chromatisme, selon lui pernicieux. Après

de sérieuses études de piano et de violon, le jeune Richard écrit à vingt ans l'étincelante " Burlesque " pour piano et orchestre. Puis il succède au célèbre Hans de Bülow comme directeur de la musique de cour de Meiningen (l'équivalent de ce qu'était l'orchestre de Mannheim au 18e siècle). Sous l'influence de Bülow et d'Alexandre Ritter, neveu de Wagner et compositeur, le jeune Strauss se convertit à l'évangile du maître de Bayreuth. Il admire également Liszt et Berlioz, dont il rééditera en le remaniant le " Traité d'instrumentation ". En 1908 il est directeur général de la musique à Berlin, en 1919 directeur de l'opéra de Vienne. De nombreuses tournées de concert et des séjours à l'étranger élargissent l'horizon de ce musicien très cultivé dans l'âme duquel l'esprit et la sensibilité germaniques coexistent harmonieusement avec la largeur de vue d'un cosmopolite. Il passe ses dernières années dans sa belle villa de Garmisch-Partenkirchen, au cœur des Alpes bavaroises, auxquelles il a consacré sa belle " Alpensymphonie ", et s'éteint paisiblement à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

2°) *L'œuvre.*

Les poèmes symphoniques. — L'inspiration de R. Strauss a besoin d'un stimulant littéraire, philosophique, historique, psychologique, ou du spectacle de la nature pour s'épanouir. Il doit sa gloire à ses opéras et à ses magnifiques poèmes symphoniques qui dépassent ceux de Liszt par le jaillissement continu de l'invention mélodique, rythmique et harmonique. (Wagner disait méchamment que lorsqu'on avait entendu la première partie d'un poème symphonique de son beau-père et mécène, Liszt, on pouvait s'en aller ou fermer la partition). Le deuxième poème symphonique de R. Strauss, " Don Juan " (1887), est un des plus célèbres; c'est le premier des « portraits musicaux » dans lesquels ce musicien psychologue est inimitable; ils sont tracés avec une fougue, une intensité et un brio extrêmes. Dans " Don Juan " Strauss s'inspire du poème dramatique de Lenau dont le sujet est le titanisme du héros avide de ressentir la totalité des jouissances humaines; mais dans cette folle tentative il use ses forces et s'abîme dans la mort. Le chef-d'œuvre de ces portraits musicaux est " Till Eulenspiegel " (1895) dont l'espièglerie, l'humour caustique, les escapades et le châtiment sont rendus avec un emportement et une frénésie irrésistibles. Dans la " Symphonie domestique " le musicien a tracé son portrait, car, de son propre aveu, « il se trouve aussi intéressant que Napoléon ou Alexandre ».

" Mort et Transfiguration " est une des œuvres les plus nobles et les plus émouvantes de R. Strauss. La mort y guette un agoni-

sant qui rêve et se souvient. Il n'a pas atteint le but auquel il aspirait; il essaie d'y parvenir dans un dernier sursaut de ses forces déclinantes. Mais la mort le terrasse et c'est dans l'au-delà que la promesse de rédemption s'accomplit; il est transfiguré en pur esprit. Dans ce poème symphonique, où le réalisme est tout pénétré d'élans spirituels, l'art de Strauss est d'une pureté, d'une limpidité et d'une sérénité quasi classiques.

Dans " Ainsi parla Zarathoustra " (1896) le musicien s'est imposé une tâche d'une singulière complexité, dont il s'est magistralement acquitté : traduire par la musique les différentes phases de l'évolution du genre humain en remontant des origines au surhomme de Nietzsche et en passant en revue les multiples aspects de la pensée religieuse et scientifique. " Don Quichotte " se compose d'une série de variations par lesquelles R. Strauss commente musicalement divers chapitres du chef-d'œuvre de Cervantès. Il indique au début de chaque variation ceux qu'il a choisis, dépassant ainsi Schumann qui se contentait de dire qu'il *pourrait* préciser à quel passage des " Années ingrates " de Jean-Paul se rapportent ses " Papillons ". La riche polyphonie, l'étincelant coloris, l'intensité expressive du langage harmonique fondent les passages descriptifs parfois trop précis en une unité de style d'autant plus méritoire que les éléments qui le constituent sont disparates. " Une vie de héros " est dépourvue de l'habituel commentaire littéraire ou philosophique. L'auteur a simplement précisé que le sujet de ce poème symphonique est le héros aux prises avec ses ennemis. Jamais encore Strauss n'avait usé d'un langage aussi révolutionnaire, d'audaces « à faire dresser les cheveux sur la tête », comme disait Paul Dukas. Cependant toutes ces audaces, ces licences, ces cataractes d'accords dissonants, ce ruissellement de traits à l'emporte-pièce, ces collisions de tonalités sont tenus en bride par un souci évident de la forme : l'éducation classique que le compositeur avait reçue de son père et de ses premiers maîtres discipline la ruée frénétique des éléments irrationnels dont l'irruption sans frein aurait substitué le chaos à la clarté et à la belle ordonnance du discours musical.

Les frasques de Till ont pour cadre l'ancienne forme du rondo. L'écervelé qu'est le chevalier à la triste figure doit plier ses caprices à la forme stricte des " Dix variations avec introduction et finale ". Un des traits les plus frappants des poèmes symphoniques est leur caractère dramatique. " Don Quichotte ", " Till ", la " Symphonie domestique ", la " Vie du héros ", sont une suite de conflits entre le héros et le monde sceptique, indifférent, narquois ou hostile. La voie qui mène des poèmes symphoniques aux opéras était donc tracée d'avance.

Les opéras. — Les deux premiers opéras, " Feuersnot " (1900) et " Guntram " (1902), sont encore fortement influencés par Wagner. Dans ses mémoires (" Betrachtungen und Erinnerungen ") terminés l'année de sa mort (1949), R. Strauss dit que dans " Guntram " il a imaginé un nouveau style essentiellement subjectif, analogue à celui de " Vie d'un héros ", de " Don Quichotte " et de la " Symphonie domestique ", qui est, en quelque sorte, la contrepartie familiale de " Vie d'un héros " et dans laquelle le culte de la famille (" Ganz der Papa, ganz die Mama ") prend des proportions quelque peu biscornues. Puis il précise que le troisième acte de " Guntram " est la réfutation de l'idéologie collectiviste. Dans " Feuersnot " les accents ironiques et persifleurs de Conrad se gaussent du style traditionnel de l'opéra. La déclamation wagnérienne elle-même est prise pour cible par la verve narquoise de Conrad. Cette homélie ayant été qualifiée de superfétatoire par la critique musicale, le maître a fait remarquer que ces mêmes critiques qui se réfugient dans le sommeil pendant « l'insupportable récit » de Wotan au deuxième acte de la " Walkyrie " devraient « la boucler » (*das Maul halten*).

R. Strauss affirme sa personnalité et s'impose avec deux drames d'une frénésie exacerbée : " Salomé " et " Électre ", dans lesquels il s'affranchit de l'emprise wagnérienne et qui inaugurent une période nouvelle dans l'évolution de l'opéra. En lisant la pièce d'Oscar Wilde, Strauss avait été frappé par cette exclamation pourtant assez banale : « Que la princesse est belle ce soir! » Elle se transposa immédiatement en musique et fut le point de départ du drame effréné, dans lequel la convoitise de Salomé s'exacerbe et s'exprime avec une intensité, une vérité et une violence inouïes. R. Strauss a ainsi défini l'évolution de sa technique musicale : « " Guntram " et " Feuersnot " constituent l'assise de mon style dramatique et de ma conception du rôle de l'orchestre. C'est d'eux que procède la méchante jouvencelle qui a nom Salomé; elle fut le séduisant archétype de toutes les silhouettes féminines que j'ai campées au moyen d'une psychologie déliée et fortement individualisée et grâce à un contrepoint nerveux et aux couleurs diffuses de l'ensemble de mes partitions. »

" Électre " est la version moderne du drame des Atrides. « Toute bonne musique procède d'une idée poétique », a dit cet ami des poètes et pour corroborer ses dires il cite les sonates de Beethoven et les fugues de Bach. Dans " Salomé " la polytonalité, le heurt entre tonalités différentes, avait fait son apparition; elle exprimait le désir érotique exacerbé se heurtant au refus hautain du prophète. Dans " Électre " il y a fusion de l'inspiration hellénique et de la pensée germanique. L'écriture, d'une hardiesse extrême, est quelquefois proche de l'atonalité. La frénésie érotique de Salomé,

l'obsession de la vengeance à laquelle Électre est en butte, croissent en intensité jusqu'à la solution finale : la mort. Une harmonie d'une extrême âpreté traduit la montée de la passion morbide et son assouvissement dans le sang.

Avec le " Chevalier à la rose ", R. Strauss renoue avec la tradition de l'opéra divisé en actes. Le sobre style musical du 18e siècle s'amalgame avec l'écriture raffinée de ce grand maître de l'instrumentation, féru de valses viennoises. « L'orchestre moderne, a dit R. Strauss, façonné par Haydn, Mozart, Berlioz et Wagner, est le seul instrument capable d'exprimer l'incommensurable, dont parle Gœthe, en symboles accessibles uniquement au sentiment divinatoire », et il ajoute : « Les créations de la musique dramatique qui vont de l'" Iphigénie " de Gluck jusqu'à " L'Anneau du Nibelung " ne peuvent être pleinement réalisées que par l'orchestre. » Le " Chevalier à la rose " et " Ariane à Naxos " sont les deux chefs-d'œuvre les plus imprégnés de lyrisme exaltant du maître bavarois. " Ariane à Naxos " est un amalgame du style de l'ancien opéra et de celui de la comédie de mœurs (l'ancienne comedia dell' Arte). Le mythe d'Ariane fusionne avec l'intermède burlesque où s'affairent les gens du commun. La somptuosité du coloris orchestral illustre le symbolisme émouvant et profond de cette glorification de la métamorphose que Gœthe avait préconisé dans " Selige Sehnsucht " (Nostalgie bienheureuse) et que Rilke avait exaltée dans les " Sonnets à Orphée "; Ariane croit que Bacchus est le messager de la mort et se donne à lui. Bacchus lui verse l'oubli et la transfigure : elle vivra éternellement.

Le travesti est un aspect plus terre à terre de ce goût de R. Strauss pour la métamorphose. Celui d'Octave dans le " Chevalier à la rose " et celui de Zdenka dans " Arabella " ont assurément un sens plus trivial (quoique fort piquant) que la métamorphose d'Arabelle et celle d'Ariane. Dans la " Femme sans ombre ", la musique, aussi variée que le genre des sujets qu'elle est appelée à commenter, élucide magnifiquement une trame ésotérique; " L'Intermezzo " est autobiographique, " Arabella " est une comédie bourgeoise de l'ère du baroque, " L'amour de Danae " relève de la mythologie, " Daphné " de l'âge bucolique. La " Femme sans ombre " se rattache directement, de l'aveu même du compositeur, à " La flûte enchantée " de Mozart, tandis que le style d'" Hélène d'Égypte " est une reconstitution de l'idéal de la beauté grecque selon Winkelmann et Gœthe. Strauss précise encore que le poète Hugo von Hofmannsthal, le créateur du personnage de la maréchale dans le " Chevalier à la rose ", a également été le premier « qui ait osé donner une solution éthique — que seule la musique rend acceptable — au problème posé par les rapports entre Hélène et

Ménélas, que depuis trois mille ans tous les poètes ont évité de traiter ». " L'Intermezzo ", la " Femme silencieuse ", et " Capriccio " sont des conversations musicales (*Konversationsstücke für Musik*). Ce n'est pas un des moindres mérites de ce protée de la musique que d'avoir réussi à faire une magistrale synthèse du recitativo secco de Mozart et de la déclamation continue de Wagner. Son récitatif exprime les nuances les plus ténues et le frémissement même de la vie. " Capriccio " est une discussion sur les rapports entre musique et littérature dans un salon du 18e siècle. L'apparente aridité du sujet est transfigurée par un art fulgurant. Liszt a dit : « L'idéal serait que tout sujet ait une forme particulière dont il ne puisse se passer. » R. Strauss a réussi à faire une réalité de l'idéal préconisé par Liszt.

La dernière œuvre de R. Strauss est aussi son ultime métamorphose : de la luxuriance à la sobriété, de la polytonalité la plus révolutionnaire et de la virtuosité la plus transcendante à une écriture sobre et dépouillée. Intitulée " Métamorphoses " et confiée à cinq quatuors à cordes renforcés par trois contrebasses, le chant du cygne du maître bavarois est une méditation sur le thème de la marche funèbre de la troisième symphonie de Beethoven et un retour à J.-S. Bach.

Ses cent cinquante lieds d'un lyrisme merveilleux (1) font de R. Strauss le continuateur de la tradition du lied qui remonte à Schubert. Paul Dukas s'incline devant la variété des dons de ce maître allemand; elle est à ses yeux un attribut du génie. Quant à Debussy il avoue « qu'il n'y a pas moyen de résister à la domination conquérante d'un tel homme ».

3) Un néo-classique de tempérament romantique : J. Brahms (1833-1897)

1°) *L'homme.*

Appartenant à la génération précédente, Johannes Brahms, le disciple le plus aimé de Schumann, est tourné vers le passé; car il estime que l'individualisme romantique et l'abus du chromatisme finiront par aboutir à une désagrégation de la musique; il ne voit de salut que dans un retour à la tradition personnifiée non seulement par Bach et Haendel, mais aussi par des préclassiques comme H. Schütz et Buxtehude. Il constate que c'est grâce à ces maîtres que la musique allemande a bénéficié depuis deux cents ans d'une incontestable suprématie. C'est par un retour aux sources de cet art national que la musique échappera, selon lui, au danger qui la menace,

(1) Sa toute dernière œuvre, les 4 derniers chants, est l'apogée du lied allemand. Verdi, avec ses 4 chants sacrés, Brahms, avec ses 4 chants graves, avaient également, à la fin de leur vie, dit un dernier adieu à la musique.

à l'éparpillement individualiste, à la licence effrénée et à l'anarchie.

La vie de Brahms est celle d'un travailleur acharné qui a tout sacrifié à son art et qui, en dépit de plusieurs tentatives de créer un foyer, est resté célibataire, de crainte que le mariage ne constituât une entrave à son activité créatrice et à son indépendance d'artiste. Né à Hambourg en 1833 il fut sacré génie par un article retentissant de Schumann, qui avait été enthousiasmé par les fulgurantes improvisations au piano de ce jeune homme de vingt ans. A vingt-neuf ans Brahms s'installe à Vienne dont il préférait le charme capiteux et la nonchalance insouciante à l'austérité hautaine et à la réserve aristocratique de la grande cité hanséatique. Bourru et pince-sans-rire, dur envers lui-même et les autres, il dissimule sous des dehors revêches un cœur tendre et une âme nostalgique. Bouleversé par la mort de Schumann, qu'il vénérait, ce célibataire endurci a passionnément — et respectueusement — aimé la femme de celui qu'il considérait comme son maître. La mort de Clara en 1896 a sans doute hâté la sienne. Il ne lui a, en effet, survécu que de quelques mois.

Beethoven est son dieu; il admire profondément l'œuvre de Schumann et plus encore celle de Schubert. De Wagner il n'apprécie que " L'Or du Rhin " et les " Maîtres Chanteurs ". Il reproche à Wagner et à Liszt d'avoir fait dévier la musique allemande de ses sources pures et inaltérables : Mozart, Haydn et surtout Haendel, Bach et Schütz. Son esthétique est celle d'un classique et parfois d'un préclassique, mais son maniement de l'harmonie est bien plus hardi que la conception de l'écriture harmonique chez les classiques. Ce repli sur les formes du passé est une rupture avec le présent, une renonciation plutôt aux préférences de sa jeunesse. Rêveur, émotif et mélancolique, replié sur lui-même comme son contemporain le poète et nouvelliste Storm, homme du Nord comme lui, enclin à l'effusion et à la confidence (dans les andante des sonates de piano en particulier, dans les lieds et la musique de chambre), ce néo-classique est un romantique qui s'ignore ou veut s'ignorer. Ce musicien souvent austère (dans le " Requiem " par exemple, dans les " Quatre chants graves ") fut de bonne heure séduit par la musique populaire, tzigane en particulier.

2°) *L'œuvre.*

On distingue aisément trois périodes dans la production de Brahms. La première, qui va de 1853 environ à 1876, vouée au piano, aux chants pour chœurs de femmes, aux chants de Maguelone (un chef-d'œuvre). S'y rattachent en outre les deux premiers quatuors, le quintette en *fa* mineur, les deux premiers septuors, le " Requiem allemand ", le premier concerto pour piano en *ré* mineur.

La deuxième, qui va de 1876 à 1885, est celle de la première sonate pour violon et piano opus 78, des quatre symphonies, du deuxième concerto de piano, du concerto pour violon et orchestre, du double concerto. La dernière période (1886-1897 — année de la mort) est consacrée au lied, à la deuxième et à la troisième sonate pour violon et piano, et à la musique de chambre. Le piano bénéficie également d'un regain de faveur avec les opus 116-119.

a) *Le " Requiem " et les symphonies.*

En France Brahms doit une gloire tardive à ses symphonies et, à un moindre degré, au " Requiem allemand ". Ce ne sont pourtant pas ses créations les plus remarquables. Le " Requiem " ressuscite assez laborieusement le style de Bach et de Schütz, celui des " Musikalische Exequien " en particulier, qui sont le premier requiem allemand. Quant aux symphonies, elles donnent l'impression d'être l'amplification de l'écriture contrapuntique et polyphonique de la musique de chambre. Brahms est, en effet, plus contrapuntiste qu'harmoniste et son harmonie est plus hardie dans de courtes pièces pour piano (dans les deux rhapsodies de l'opus 79 par exemple) que dans les œuvres de longue haleine. De caractère mi-héroïque, mi-élégiaque, les symphonies, animées de l'âpre et puissant souffle de la ballade nordique, sont assurément d'admirables temples où se célèbre le culte de la nature, de la divinité, de l'homme libre, mais elles abondent en développements qui ont l'apparence d'exercices de style de haut vol. Brahms a une préférence marquée pour la variation. Celles de la chacone qu'est en réalité le superbe finale de la quatrième symphonie sont d'une magnificence que l'on retrouve dans toutes les variations dues à ce maître de l'écriture classique à l'ère romantique (variations sur un thème de Paganini, sur un thème de Haendel — les deux pour piano; sur un thème de Haydn — pour orchestre).

b) *La musique de piano.*

Elle n'est pas aussi répandue que celle de Schumann ni aussi variée, mais elle n'en est pas moins d'un très grand intérêt. Schumann fut enthousiasmé quand le jeune Brahms lui joua ses premières compositions, pleines de fraîcheur et de spontanéité, tantôt débordantes de tendresse et d'épanchements, tantôt âpres et puissantes. Les tumultueux accords de l'allegro initial de la sonate opus 1 procèdent directement du début de la sonate opus 106 de Beethoven et des accords-fanfares des dix-sept premières mesures de la " Wandererphantasie " de Schubert, qui fut un des musiciens de prédi-

lection du maître nordique. Dans les œuvres de jeunesse l'inspiration est souvent encore, comme chez Schumann, tributaire de textes littéraires : L'andante de la sonate opus 1 est le commentaire d'une vieille chanson allemande, celui de la sonate opus 5 est l'illustration musicale d'une strophe sentimentale et naïve. On dirait qu'à cette époque et sous l'influence de Schumann le jeune Brahms avait encore besoin d'un texte littéraire pour orienter son imagination et créer l'atmosphère adéquate. Dans le premier des intermezzi de l'opus 117, donc trente ans plus tard, il s'inspire encore d'une berceuse : " Dors doucement mon enfant ". La ballade opus 10 nº 1 est la transposition musicale de la ballade écossaise " Edward "; la progression dramatique en est saisissante. Brahms commente chaque strophe de ce poème du crime et de la mort avec une concision et une puissance admirables. Il ne se soucie pas encore de juguler ses élans romantiques par le carcan de formes anciennes : avide d'épancher le trop-plein de son cœur il est un des derniers représentants du romantisme musical : le *piu mosso* du scherzo de sa sonate opus 1 et les syncopes du calando en *ré* bémol majeur, de la sonate en *fa* mineur opus 5, seize mesures après la reprise de l'allegro maestoso initial, sont schumanniens par l'esprit et la technique.

C'est la sonate opus 5 en *fa* mineur, qui est le chef-d'œuvre des jeunes années, aussi puissant par la pensée que par la forme. L'intermezzo, qualifié de " Rückblick " (Regards en arrière), est tout embué de larmes [ex. mus. 14]. Alfred Cortot a analysé minutieusement cette belle sonate dans son cours d'interprétation; il la tenait en haute estime et la faisait étudier par ses élèves. Les autres œuvres pour piano, ballades, rhapsodies, caprices, intermezzi, sont imprégnées d'un lyrisme ardent, tantôt méditatif et nostalgique, tantôt élégiaque et intime, tantôt sombre, farouche et funèbre (opus 117 nº 3 et opus 118 nº 6). L'écriture harmonique de ce dernier intermezzo doit son charme prenant à la voix chromatique intermédiaire, messagère de l'indicible. Le concerto pour piano opus 15 dont le premier thème, âpre et désespéré, exprime la douleur que Brahms avait ressentie à l'annonce de la mort de Schumann, fut d'abord accueilli avec froideur; il n'a pas tardé à s'imposer. Le deuxième concerto de piano en *si* bémol opus 83 est un chef-d'œuvre, digne d'être mis sur le même plan que le cinquième concerto de Beethoven et celui de Schumann.

c) *La musique de chambre.*

Le lied est la cellule génératrice de la musique de chambre comme il le fut chez Schubert. Brahms se sent plus à l'aise dans le cadre de la musique de chambre propice à la confidence, à l'effu-

sion, à la rêverie, à la tendresse teintée de nostalgie et de regret, que dans les vastes compositions, où l'ampleur de la conception ne correspond pas toujours à une inspiration d'une élévation aussi constante qu'en musique de chambre. On doit à Brahms trois sonates pour violon, deux pour violoncelle et deux pour clarinette et piano ; celles-ci, écrites pour le clarinettiste-virtuose Mühlfeld, sont des modèles d'un genre fort rare et d'une envolée magnifique; on les entend trop rarement au concert. La première des trois sonates pour violon et piano, la plus remarquable des trois, prend son essor sur les ailes d'une chanson d'origine populaire sur la pluie: « Walle Regen, walle nieder » (tombe doucement, pluie). Il donne à toute la sonate son caractère mélancolique et élégiaque. La deuxième, composée aux bords du lac de Thoune, est tendre, suave et apaisée. La troisième est passionnée et tumultueuse. C'est l'élan passionné qui caractérise également la deuxième sonate pour violoncelle (opus 99), tandis que la première est une sorte de pastorale rêveuse. Il n'est pas possible de passer en revue l'abondante moisson des trios, quatuors, quintettes et sextuors, où les chefs-d'œuvre abondent et qu'on entend si rarement en France.

Citons les plus remarquables : les trios opus 8 et 101 pour piano et cordes et le trio pour piano, violon et cor opus 40, le premier quatuor pour piano et cordes opus 25, dont le finale est une merveille, le quintette pour cordes et piano opus 34, sommet de la musique de chambre avec piano, les trois quatuors à cordes opus 51, n°s 1 et 2 et opus 67, les deux quintettes à cordes opus 88 et 111, le quintette pour clarinette et cordes opus 115, les deux sextuors à cordes opus 18 et 36.

d) *Le lied.*

Brahms est avec G. Mahler, R. Strauss et Wolf, ses contemporains, un des maîtres de cette forme d'art si authentiquement germanique. Plus proche de Schubert que de Wolf, il a écrit environ deux cents lieds d'une magnifique inspiration. Sans chercher, comme Hugo Wolf, à rendre les moindres nuances du texte, moins intellectuel et raffiné que ce grand maître du lied psychologique, Brahms s'imprègne de « l'aura » du poème et en recrée musicalement la substance. Le rôle du piano est plus restreint que chez Schumann et chez Wolf; mais il n'en est pas moins extrêmement varié et admirablement adapté au caractère particulier de chaque poésie. Plusieurs de ces lieds doivent leur sève nourricière au lyrisme pénétrant de chansons populaires; le plus beau de tous est incontestablement " Amour éternel " (*Von ewiger Liebe*), dialogue angoissant et désespéré. D'autres, comme " Dimanche " et " Sérénade

inutile ", sont d'une franche gaieté que l'humour pimente de fantaisie narquoise. La " Berceuse " (opus 49, n° 4) est universellement admirée. L'aubade (*Ständchen*) " Der Mond stand... ", opus 106 n° 1, est une merveille digne d'être mise sur le même plan que celle de Schubert (" Leise flehen meine Lieder ") et celle de R. Strauss. (" Wach auf "). " Feldeinsamkeit " (Solitude des champs) et " Liebestreu " (Amour fidèle) sont avec " Amour éternel " les joyaux de ces cent quatre-vingt-seize lieds dont une cinquantaine sont d'authentiques chefs-d'œuvre. Le cycle de " La belle Maguelonne " et la " Rhapsodie " pour contralto solo, chœur d'hommes et orchestre sont d'exceptionnelles réussites.

Conclusion.

Ce grand musicien n'est pas, comme le croient de nos jours encore maints Allemands, l'égal des plus grands. Hans de Bülow le mettait sur le même plan que Bach et Beethoven (c'est le sens de la formule : les 3 B.). Romantique de cœur, il a donné un bel exemple de conscience artistique, de probité et de labeur en se contraignant à brider son penchant naturel, sa vocation de musicien romantique, par un retour à des formes d'expression qui appartiennent au passé : la musique du 16e siècle, le style *a capella* et celui de Bach et de Haendel. Il se peut que son œuvre symphonique et chorale ne résiste pas à l'usure du temps. Mais il n'est pas téméraire d'affirmer que sa musique de chambre et la musique vocale ainsi que la musique de piano (du moins partiellement : la sonate en *fa* mineur opus 5, le deuxième concerto en *si* bémol opus 83 et les recueils opus 116-119), qui sont ses œuvres les plus personnelles et les plus parfaites, les plus concises aussi, ainsi que les trois sonates pour violon et piano, l'admirable concerto pour violon et le double concerto pour violon, violoncelle et orchestre, bénéficieront du même privilège d'immortalité que l'œuvre vocale et instrumentale de Schubert et de Schumann. Schönberg, qui ne peut être suspecté de partialité à l'égard d'un musicien qui fut conservateur par réaction contre les excès de l'individualisme romantique, a dit en 1933, année du centenaire de Brahms, que peu de compositeurs ont eu recours à des « thèmes d'une liberté modulante aussi hardie » que ce maître que l'on considère à tort comme un classique attardé.

La deuxième rhapsodie de l'opus 79, le quatuor opus 51 (l'allegro initial notamment) et le quintette opus 111, pour ne citer que ces trois œuvres, témoignent de cette hardiesse que Schönberg qualifiait « d'inouïes ». Les valses et les " Danses hongroises " — qui sont en réalité des danses *tziganes*, l'authentique folklore *hongrois* n'ayant été exploré qu'une quizaine d'années après la mort de

Brahms — ont fait plus pour la renommée de ce maître nordique, comme le dit Claude Rostand dans son excellente monographie de Brahms, que n'importe quel quatuor ou concerto. Ce ne sont cependant pas des œuvres originales; elles n'ont pas de numéro d'opus et n'étaient pas notées, mais se transmettaient chez les tziganes par tradition orale d'une génération à l'autre. Brahms les a transcrites et harmonisées magistralement, après les avoir entendues en Hongrie et dans mainte brasserie viennoise où les tziganes se produisaient jusqu'en 1939.

4) Un tenant de la tradition et un précurseur : Max Reger

Il serait injuste de ne pas rendre hommage à un grand musicien d'origine bavaroise : Max Reger (1873-1916) dont l'influence sur la musique contemporaine a été certaine. Pendant le premier tiers du 20e siècle, époque de désarroi, de « réévaluation de toutes les valeurs » et de fermentation des esprits (1), l'expressionnisme allemand (en peinture, en littérature et en musique) est synonyme de rupture avec l'impressionnisme, le romantisme et le classicisme. Encore romantique et wagnérien dans le sextuor de 1899, Schönberg est violemment expressionniste dans " Pierrot lunaire " (1912).

Max Reger, par contre, se met à l'école de Bach, de Beethoven, de Brahms. Il écrit des chorals, des fugues, des canons, de la musique de chambre en un style contrapuntique très châtié, vivifié par un chromatisme constant. Il est, toutefois, loin d'avoir la puissance lyrique que Brahms, qu'il vénère, sait insuffler au chromatisme. La progression chromatique de la vingtième variation sur un thème de Haendel (opus 24 pour piano) est un exemple saisissant de la maîtrise avec laquelle Brahms s'entend à créér, grâce au chromatisme, un climat d'intense poésie. L'écriture ultra-chromatique de Reger, qui élargit la tonalité, annonce l'autonomie de la dissonance qui sera l'une des caractéristiques de R. Strauss, de Milhaud, de Hindemith, de Mihalovici, admirateur de Reger.

(1) Dans le " Déclin de l'Occident ", Oswald Spengler conteste la notion du progrès et proclame l'inanité de l'effort humain (1913). Un pessimisme analogue se fait jour dans deux ouvrages du grand philosophe espagnol Miguel de Unamuno, parus à la même époque : " Le sentiment tragique de la vie " et " Agonie du christianisme ".

12 LE RENOUVEAU DE LA MUSIQUF FRANÇAISE

1) L'OPÉRA DE GOUNOD A LALO

Dans la première moitié du 19e siècle l'italianisme, d'abord représenté par Rossini, Bellini, Donizetti, puis par Spontini, porté aux nues aussi bien en France qu'en Prusse, et les opéras grandiloquents de Meyerbeer et de Halévy régnaient en maîtres incontestés. Ceux du plus grand musicien français de cette époque, H. Berlioz, étaient dédaignés et vilipendés. Boieldieu avait maintenu contre vents et marées d'opéras italianisants et fracassants la tradition de l'opéra-comique français remontant à Philidor, Monsigny et Grétry. « Rien ne montre mieux, dit Romain Rolland, l'affaiblissement du sentiment musical en France de 1840 à 1870 que la littérature romantique et naturaliste qui est une des plus hermétiquement closes... au sens de la musique. »

C'est alors qu'apparurent deux musiciens français, l'un de très grand talent, Gounod, l'autre génial, Bizet. Ils furent les artisans d'une régénération du théâtre lyrique.

a) *Charles Gounod* (1818-1893).

Charles Gounod est né en 1818, donc huit ans après Schumann et cinq ans après Wagner (qui a qualifié de « musique de lorette » la partition de l'opéra le plus célèbre de son cadet : " Faust ", tandis que Berlioz, qui avait prodigué ses conseils à Gounod, fit un éloge enthousiaste de cet opéra devenu si populaire dans le monde entier).

L'auteur de " Faust ", qui était très pieux, se destinait d'abord à la prêtrise, sous l'influence de Lacordaire et porta même la soutane pendant plusieurs mois. Il étudia à fond le chant grégorien, la musique sacrée, les modes anciens. Les quatre messes solennelles, le " Te Deum " à dix voix, les deux oratorios " Rédemption " et " Mors et vita " témoignent d'une foi profonde, de la ferveur religieuse du croyant. Les deux symphonies en *ré* et en *mi* bémol (qu'on n'entend plus jamais — et c'est tout à fait regrettable) dans lesquelles la science de l'écriture instrumentale est celle d'un maître, ont été — tout comme la musique religieuse — éclipsées par les opéras. Gounod a manifestement subi l'influence de Gluck, de Weber et de Schumann. Il admire également Berlioz, Beethoven, Mozart et Bach dont il s'inspire dans " Rédemption ". Au Conservatoire il fut l'élève de Halévy et de Lesueur. Les premiers opéras, " Sapho " et la " Nonne sanglante ", d'un romantisme outrancier, furent peu goûtés. Le " Médecin malgré lui ", dans lequel la musique est digne du texte de Molière, remporta un incontestable succès.

Ce n'est qu'en 1869, dix ans après la première, que " Faust " s'imposa en France, après avoir été beaucoup mieux accueilli en Allemagne et en Italie qu'à Paris. L'illustre critique Riemann écrivit cinquante ans après la création de " Faust " : « Le style de Gounod nous convient à merveille, à nous Allemands : car il est plus allemand que français, il fait souvent penser à Weber et à Wagner. » L'influence de Weber est, en effet, patente dans les scènes populaires et fantastiques, et dans le prélude, mais celle de Wagner est si diffuse qu'il est difficile de la préciser. Faust intéresse bien moins le compositeur que Marguerite. Le titan, le surhomme (une cinquantaine d'années avant Nietzsche, Gœthe se sert du terme *Uebermensch* dans la première partie de sa tragédie) qui défie l'esprit de la Terre et aspire à connaître l'inconnaissable était un sujet trop profond, trop philosophique pour ce musicien, qui sait concilier l'amour de Dieu avec le culte de la femme, mais n'a cure d'aborder de vastes problèmes qui le dépassent.

Avec " Faust " les partitions les plus remarquables de Gounod sont " Mireille " (1864) et " Roméo et Juliette ", qui est sans doute son chef-d'œuvre; l'emprise de Wagner sur l'orchestration y est bien plus manifeste que dans " Faust ". Dans cette partition, qui est un des derniers échos du romantisme, Gounod s'exprime lui-même; comme chez Mozart et chez Liszt l'amour, profane ou divin, est la principale source d'inspiration de ce maître français. Son théâtre lyrique est à mi-chemin entre Gluck et Auber, entre l'opéra et l'opéra-comique. Gounod était très cultivé, mais il n'avait pas de dons littéraires comme Weber, Schumann et Berlioz; il n'avait pas non plus leur

génie musical. Il a, néanmoins, joué un rôle important dans l'évolution de la musique française. Par la clarté, la pureté, la sincérité et la noblesse de son style, par son don mélodique, son écriture limpide, son sens de l'équilibre et des justes proportions — les élans romantiques étant bridés par le souci de la forme — Gounod a contribué au renouveau de la musique française, enlisée depuis une trentaine d'années dans le marécage de la routine, de l'emphase et de la facilité.

b) *Georges Bizet* (1838-1875).

Tout comme l'année 1821 (première du " Freischütz ") est une date capitale dans l'évolution de l'opéra allemand, 1875, l'année de la création de " Carmen " est un jalon important dans l'histoire de la musique française.

Georges Bizet, parisien comme Gounod, né en 1838, mourut à trente-sept ans, quelques mois après la première de " Carmen ", le 3 juin 1875, jour anniversaire de son mariage avec la fille de son maître Halévy. Supérieurement doué, déchiffrant avec une facilité stupéfiante (Liszt en fut saisi d'étonnement), il fut un très brillant élève du Conservatoire et reçut le prix de Rome en 1857. Dans un article du " Journal des Débats ", Berlioz s'extasia sur l'aptitude à la lecture à vue de n'importe quelle partition manifestée par le jeune Bizet. « Depuis Liszt et Mendelssohn, écrivit-il, on n'avait pas vu de lecteurs de sa force. »

Dans les deux premiers opéras de Bizet, " Les Pêcheurs de perles " et " La jolie fille de Perth ", le coloris exotique est encore assez conventionnel. Dans son ode symphonique " Le Désert ", Félicien David avait évoqué le désert en une orchestration chatoyante et originale; il fut longtemps considéré comme le créateur de l'exotisme musical. Mais Schumann dans la " Péri " et " Les Tableaux d'Orient " (pour piano) avait devancé son contemporain David, qui était d'ailleurs bien loin d'avoir le génie du maître allemand.

Lorsque Bizet se fut familiarisé avec les œuvres de Berlioz, son style s'affermit, s'assouplit et s'enrichit. " L'Arlésienne " et " Carmen " sont deux chefs-d'œuvre. Dans " L'Arlésienne ", qui fut d'abord musique de scène (écrite pour le drame d'Alphonse Daudet), puis suite pour orchestre, il incorpore dans sa trame des thèmes, des cadences et des rythmes du folklore espagnol. Le thème principal est le même que celui de " Carmen " : la fatalité de la passion. Aux dernières mesures du prélude le thème de l'Innocent et celui de l'amour-passion de Frédéri se pénètrent, laissant ainsi deviner ou prévoir l'enchaînement fatal qui aboutira

à la catastrophe finale. Le conflit dans l'âme du héros et son dénouement tragique ont plus d'importance, aux yeux du compositeur, dans " L'Arlésienne " aussi bien que dans " Carmen ", que la couleur locale. L'intérêt psychologique est primordial. A la fois pittoresque et émouvante, poétique et réaliste, populaire et baignée de soleil méditerranéen, " L'Arlésienne " préfigure " Carmen". Les hardiesses de l'écriture, les dissonances d'une saveur capiteuse, le chromatisme, les accords de septièmes, les quintes augmentées ou diminuées, les secondes augmentées, le coloris instrumental tantôt limpide et transparent, tantôt violemment contrasté, les harmonies suggestives et riches, le jaillissement mélodique, les trouvailles rythmiques, l'opposition — sans transition — des tonalités (dans " Carmen ") caractérisent les deux chefs-d'œuvre de Bizet.

" Carmen " est une des œuvres les plus populaires du répertoire lyrique. « Le style en est lumineux, concis, définitif », dit Romain Rolland, et il poursuit : « Cette musique pleine de soleil et d'action, qui retrempe aux sources populaires son aristocratique distinction, fait contraste avec les symphonies philosophiques de Wagner. » Contrairement au procédé wagnérien, le leitmotiv est utilisé parcimonieusement. Le thème de Carmen — qui se confond avec celui de la fatalité — apparaît dès le prélude, se transforme lors de son entrée en scène en une suite d'intervalles impérieux et coléreux, prend José dans ses rêts enjôleurs, projette son ombre maléfique sur la scène de la consultation des cartes à jeu et sur l'adieu provisoire de José. Les sommets de ce chef-d'œuvre sont la scène des soldats regardant défiler les cigarières, le chœur des gamins qui se groupent autour de la garde montante, la danse des bohémiennes, la romance de José, la habanera et la seguidilla de Carmen, si révélatrices du tempérament sensuel et du caractère capricieux et égoïste de la bohémienne, le quintette des contrebandiers et le duo entre José et Carmen. Il faudrait presque tout citer pour rendre justice à ce chef-d'œuvre. En composant cette magistrale partition Bizet avait dit qu'il avait l'intention de transformer le genre de l'opéra-comique. L'innovation réside dans le mélange des genres, du comique et du tragique, que Victor Hugo avait déjà préconisé dans la préface de " Cromwell " en 1829. Les derniers soubresauts du romantisme voisinent dans Carmen, avec la progression implacable de l'action dramatique et la profondeur du sentiment tragique; le folklore espagnol, la gaieté et l'espièglerie populaires, les dialogues familiers et les scènes d'ensemble constituées par les ouvrières, les soldats, les contrebandiers, les toréadors, et la foule avide du spectacle tauromachique inaugurent le réalisme musical, qui sera le point de départ du « vérisme » en musique et qui apparaîtra

chez Bruneau, chez Charpentier en France, chez Mascagni et Leoncavallo en Italie.

Nietzsche, qui, non sans parti pris, plaçait " Carmen " au-dessus des drames lyriques de Wagner, a magistralement exposé ce qui fait la grandeur et l'attrait de " Carmen ". « Avec cette œuvre, on prend congé du Nord humide, de toutes les brumes de l'idéal wagnérien... Elle possède avant tout ce qui est le propre des pays chauds, la sécheresse de l'air, sa *limpidezza*... Cette musique est gaie, sa gaieté est africaine; la fatalité plane au-dessus d'elle; son bonheur est bref, soudain, sans merci... l'Amour dans ce qu'il a d'implacable, de fatal, de cynique, de candide, de cruel, et c'est en cela qu'il participe à la nature... je ne connais aucun cas où l'esprit tragique qui est l'essence de l'amour s'exprime avec une semblable âpreté, revête une forme aussi terrible que dans ce cri de don José qui termine l'œuvre : « C'est moi qui l'ai tuée. Ah! Carmen, mon adorée » (Nietzsche : " Le cas Wagner ").

c) *Léo Delibes — Jules Massenet.*

C'est grâce à sa couleur exotique, à sa fraîcheur et à sa délicatesse que " Lakmé ", opéra-comique de Léo Delibes (1836-1891), continue à figurer à l'affiche des théâtres lyriques. Mais plus que dans " Lakmé " et dans ses autres opéras-comiques (" Le Roi l'a dit " et " Jean de Nivelle "), c'est dans ses ballets spirituels, " La Source " (1866), " Coppélia " (1870) et " Sylvia (1876) que Delibes a fait œuvre de novateur. Il a doté ce parent pauvre de la musique symphonique qu'était jusqu'alors le ballet d'une orchestration gracieuse, riche et colorée, et de rythmes entraînants et variés.

Jules Massenet (1842-1912), vingt et unième enfant d'un officier du génie, a dominé le théâtre lyrique pendant plus d'un quart de siècle. Très doué, travailleur probe et consciencieux, musicien fin et délicat, il a trop présumé de son extrême facilité de fabricant d'opéras-comiques opérant d'après des recettes éprouvées et apparemment infaillibles (clarté et limpidié du dessin musical, mélodies gracieuses et insinuantes, fluide sensuel, accords caressants et enjôleurs), de sorte que toutes ses partitions ont un air de famille, ayant grandi dans le même boudoir parfumé et voluptueux où se prélassent des couples d'amants faits sur mesure. L'orchestration est assez rudimentaire quand on la compare avec celle de Bizet et même de Gounod. Cette musique a plu et plaît encore à maint « mélomane » (c'est le terme qui convient exactement) que cette coulée mélodieuse, ces flots d'harmonie sans surprises tiennent sous le charme et bercent de leur langueur capiteuse. " Manon"

“ Werther’ ’ et “ Thaïs ” continueront à faire les délices du public de l’opéra-comique, qui fait grise mine au “ Falstaff ” de Verdi, mais qui se pâme devant “ Cendrillon ”; ces œuvres patinées par le temps ne manquent assurément pas de réelles qualités, mais appartiennent à une ère révolue, celle qui précède la guerre de 1914. “ Les Noces de Figaro ”, “ Don Juan ”, “ Cosi fan tutte ”, “ Boris Godounov ”, “ Pelléas et Mélisande ”, “ Ariane et Barbe-bleue ”, “ Salomé ”, le “ Chevalier à la Rose ” sont des œuvres intemporelles; celles de Massenet sont adaptées au goût d’une époque, celles des années de « facilité et de vie heureuse », comme dit Sartre. Le chef-d’œuvre de Massenet est probablement “ Le jongleur de Notre-Dame ”, « miracle » en trois actes (1902) qui ne comporte aucun rôle de femme et n’en est pas moins plus dramatique et plus humain que “ Sapho ” ou le “ Portrait de Manon ”.

d) *Alfred Bruneau — Gustave Charpentier.*

En littérature le réalisme avait succédé au romantisme; dix ans avant Carmen — 1865 — avait paru “ Germinie Lacerteux ”, le roman le plus réaliste des frères Goncourt. Le naturalisme, représenté principalement par Zola, n’avait pas tardé à succéder au réalisme. “ Les Rougon-Macquart ”, dans lesquels Zola conte « l’histoire naturelle et sociale d’une famille sous le Second Empire », commencent à paraître à partir de 1871.

Alfred Bruneau (1857-1943), ami de Zola et élève de Massenet, est le représentant de la tendance naturaliste en musique. A la même époque le théâtre libre fondé par Antoine avait instauré le règne du naturalisme sur une scène parisienne. Procédant de Bizet et de Massenet, Bruneau campe sur la scène de l’opéra-comique les personnages mêmes des romans de Zola. Les gens du peuple sont à présent les héros du “ Rêve ”, de “ L’attaque du Moulin ”, de la “ Faute de l’abbé Mouret ”. En réalité, l’initiative prise par Bruneau n’était pas une innovation. Bizet avait devancé l’ami de Zola dans “ Carmen ”, dont les personnages appartiennent aux mêmes classes de la société que ceux de Bruneau, puisque ce sont des soldats, des gens du peuple, des contrebandiers, des bohémiens, des toréadors. Pour bien marquer la rupture avec un style qu’il estime révolu, Bruneau adopte la prose pour ses livrets. Doué d’un vigoureux tempérament dramatique, il a eu le mérite d’écrire une musique simple et familière pour exprimer les sentiments des petites gens qu’il met en scène et dont les passions, les plaisirs et les peines ne sont pas moins dignes d’intérêt que ceux de héros empanachés ou chaussés de cothurnes.

Gustave Charpentier (1860-1956), un Parisien de Montmartre, qui est resté fidèle à la célèbre butte pendant toute sa longue vie, est l'auteur d'un drame lyrique, " Louise " (1900), qui a fait pleurer Margot et toutes les midinettes de Paris. C'est un « roman musical », l'histoire de Montmartre avec ses artistes et ses grisettes, comme on disait avant 1914. Le sujet en est l'amour entre un poète et une midinette, dont une humble mansarde abrite le bonheur. Charpentier a su exprimer avec une sincérité et un lyrisme de bon aloi les divers sentiments qui se partagent le cœur de ses modestes héros, dont l'univers est la butte Montmartre : amour, joie, mélancolie, découragement, désespoir. En 1950, Chapentier nonagénaire a dirigé une dernière fois son « roman musical » à l'Opéra-Comique.

2) L'OPÉRETTE

Dans le domaine de l'opérette Jacques Offenbach, Francfortois naturalisé (1819-1880), a été inégalable. " Orphée aux Enfers ", " La Belle Hélène ", " La Vie parisienne ", qui ne manquent pas d'esprit et de charme, ont été portés aux nues. La " Vie parisienne " vient d'être reprise avec beaucoup de succès par la troupe de Jean-Louis Barrault. Les " Contes d'Hoffmann ", son seul opéra, prouvent que cet amuseur public, ce parodiste de grand talent, ce caricaturiste impitoyable des mœurs faciles du Second Empire, avait l'étoffe d'un authentique musicien de théâtre.

Florimond Hervé (1825-1911), dont l'opérette " Mam'zelle Nitouche " ne manque pas de qualités, a été éclipsé par l'omniprésence et l'omnipotence de son rival et contemporain Offenbach.

Robert Planquette (1848-1913) a connu la célébrité grâce à ses " Cloches de Corneville " auxquelles les carillons discordants des opérettes américanisées ont porté un coup fatal. Elles ont toutefois fait entendre leurs voix sonores deux mille cinq cents fois de 1877 à 1950.

Charles Lecocq (1832-1918) a plus d'envergure et de métier. La " Fille de Madame Angot " a bénéficié d'un succès durable. " Giroflé-Girofla " et le " Petit Duc " se maintiennent au répertoire de l'Opéra-Comique.

Le maître de l'opérette moderne est le spirituel André Messager (1853-1929). " La Basoche ", " Les p'tites Michu ", " Véronique " ont bu l'eau miraculeuse d'une fontaine de jouvence et contiennent plus de vraie musique que la production entière de Massenet. Les comédies musicales " L'amour masqué ", " Monsieur Beaucaire ", " Passionnément ", sont de parfaites œuvres d'art. Très

cultivé, doué d'une sensibilité raffinée, Messager est un maître qui a bien mérité de la musique française en dirigeant les répétitions et la première de " Pelléas et Mélisande " à une époque (1902) où le chef-d'œuvre de Debussy était en butte aux railleries et aux sarcasmes des arriérés. Le mérite de Messager était d'autant plus grand que la partition de Pelléas était aux antipodes de son propre style.

Reynaldo Hahn (1874-1947) est le dernier et non le moins doué de cette lignée de compositeurs d'opérettes qui œuvrent de 1920 à 1950 environ. On lui doit de gracieuses opérettes, dont " Ciboulette " est le chef-d'œuvre, de très belles musiques de ballet (" Le bal de Béatrice d'Este ", " La fête chez Thérèse "), des opéras, dont " Le Marchand de Venise " est le plus remarquable. Son écriture, solide et élégante, parfois un peu mièvre, a souvent l'allure d'un pastiche involontaire de Massenet, dont il était l'élève.

3) Le renouveau de la symphonie et de la musique de chambre

Le renouveau qui s'était manifesté dans le domaine de la musique d'opéra ne tarda pas à s'étendre à d'autres genres auxquels les amateurs de musique français avaient été tout à fait réfractaires depuis une trentaine d'années, tandis qu'au 18e siècle et jusqu'en 1830 environ (Habeneck dirigeait alors les symphonies de Beethoven avec beaucoup de précision et de brio devant un auditoire recueilli) la symphonie avait été l'objet d'un engouement prononcé. L'Empire allemand s'était édifié sur les ruines accumulées par la guerre de 70 et par la Commune, dont la répression avait été d'une odieuse férocité. Au triomphe de la Prusse et du militarisme prussien avait succédé en 1874 l'apothéose de R. Wagner à Bayreuth : la " Tétralogie " représentée devant un parterre de têtes couronnées. Un an auparavant les dernières troupes d'occupation avaient quitté le sol français; les cinq milliards d'indemnité de guerre avaient été réunis par l'emprunt destiné à hâter la libération du territoire. La littérature française était florissante. Flaubert, Maupassant, les frères Goncourt, Alphonse Daudet, Barbey d'Aurevilly, Zola étaient universellement admirés et servaient de modèles aux écrivains étrangers. La peinture et la sculpture françaises rayonnaient d'un vif éclat. Rodin passait pour le plus grand sculpteur depuis Michel-Ange. L'École de Fontainebleau avec Théodore Rousseau, Daubigny Harpignies, puis Monet et Manet, Sisley et Pissaro, Renoir et Toulouse-Lautrec donnaient un lustre et un prestige extraordinaires à la peinture française; tous les peintres étrangers se mettaient à

l'école de ces artistes incomparables. La musique, à laquelle Gounod, Bizet, Delibes avaient insufflé un esprit nouveau, n'allait pas tarder à participer à la rénovation qui avait régénéré les autres arts. Ce fut Camille Saint-Saëns qui prit en 1871 l'heureuse initiative de fonder la Société Nationale de Musique à laquelle se hâtèrent d'adhérer la plupart des musiciens français de l'époque et notamment César Franck, Gabriel Fauré, Henri Duparc, Massenet et, un peu plus tard, Vincent d'Indy. La devise, nette et concise : *Ars gallica*, impliquait le culte de la musique française, le désir d'éduquer le goût du public amateur de musique, de secouer son apathie pour l'élever à la musique pure (symphonie et musique de chambre) et aussi de lui prouver que la musique n'était pas, comme le croyaient certains hommes de Lettres, l'apanage des Allemands et des Italiens, que les Français pouvaient y exceller comme ils l'avaient fait au Moyen Age et à l'époque de Couperin et de Rameau. « Sans la Société Nationale, écrit Romain Rolland, la plupart des œuvres qui sont l'honneur de notre musique n'auraient non seulement pas été exécutées, mais peut-être même n'auraient pas été écrites. Elle a eu le rare mérite de devancer de dix ou quinze ans l'opinion publique, que du reste elle forma et qu'elle contraignit à honorer ceux que la première elle avait reconnus grands. »

C'est Saint-Saëns qui fut le premier président de la Société Nationale. Au programme des concerts publics figuraient exclusivement des compositeurs français. Lorsqu'en 1884 Vincent d'Indy proposa d'y admettre également des musiciens étrangers, Saint-Saëns s'y opposa et donna sa démission lorsque la majorité des membres de la Société prit fait et cause pour Vincent d'Indy.

a) *Camille Saint-Saëns.*

1°) *L'homme.*

Saint-Saëns (1835-1921) est incontestablement, malgré ses lacunes et son apparente sécheresse de cœur, un des plus grands musiciens français. Contemporain de Liszt et de Berlioz il est tourné vers le passé, comme Brahms, dont il est de deux ans le cadet. Ce classique attardé mourut l'année même où se constitua à Paris le Groupe des Six. Au cours d'une très longue carrière, ni le romantisme, ni le réalisme ou le naturalisme, ni l'impressionnisme n'eurent de prise sur son esprit et sur son style. Ses maîtres sont Bach, Haendel, Mozart et Rameau. Il admire également Berlioz, sans se laisser influencer par lui. L'auteur de la " Fantastique " avait de la sympa-

thie pour cet épigone d'une époque révolue; il n'avait qu'un seul tort, à ses yeux : « de manquer d'inexpérience ». Beethoven est, selon lui, « le plus grand, le seul vraiment grand, parce qu'il a chanté la fraternité universelle ». Le cœur de ce rationaliste épris de sciences exactes et d'astronomie battait au rythme du cosmos; Liszt est un des rares artistes qu'il ait vraiment aimés et qu'il admire profondément. « Il a osé, écrit Saint-Saëns, ce que n'avaient osé ni Weber, ni Mendelssohn, ni Schubert, ni Schumann. Il a créé le poème symphonique; il est l'émancipateur de la musique instrumentale. » C'est à la lecture des poèmes symphoniques de Liszt que Saint-Saëns s'est « épris », comme il le dit dans " Portraits et Souvenirs ", du maître hongrois; ils lui ont indiqué le chemin où il devait rencontrer plus tard la " Danse macabre, le " Rouet d'Omphale ", " Phaéton ", descriptifs à souhait et proches par l'esprit de Couperin. Au début de sa carrière il avait été un fervent admirateur de Wagner, mais il n'a pas tardé à le renier aussi complètement qu'il l'avait adulé au cours de ses jeunes années.

Né à Paris en 1835, Saint-Saëns est probablement, avec Albeniz, le seul musicien qui ait été aussi précoce que Mozart. Il a trois ans à peine quand sa mère, excellente musicienne, commence à lui enseigner le piano. A six ans il s'enthousiasme pour Rameau, qui est assurément le musicien le plus proche de sa propre conception de la musique. Ce qui l'enchante chez l'auteur des " Indes galantes " c'est, comme il le dira plus tard, « l'ordre et la clarté, une netteté, une précision scientifiques dans le maniement des procédés artistiques ». Ce sont exactement les qualités — et les limites — de sa propre esthétique musicale. A dix ans il donne son premier concert public; il y interprète avec la maturité d'un artiste accompli le concerto en *si* bémol (K. 450) de Mozart. A seize ans il écrit sa première symphonie dans l'esprit du classicisme viennois; mais elle n'est pas, comme quatre-vingts ans plus tard, chez Prokofieff, une symphonie dite classique, un pastiche spirituel, mais une forme d'art qui lui est consubstantielle, si l'on peut dire. Dans les " Mémoires d'un artiste " Gounod affirme que ce jeune maître serait capable d'écrire « à volonté une œuvre à la Rossini, à la Verdi, à la Schumann, à la Wagner ». En dehors de Saint-Saëns le seul Stravinski a été gratifié de ce don exceptionnel et en a fait un usage presque excessif. Statufié de son vivant (1907), comblé d'honneurs, Saint-Saëns mourut à quatre-vingt-six ans; il laissait une œuvre immense répartie sur soixante-dix années. La postérité a été injuste envers ce grand artiste qui a enrichi la musique française d'œuvres remarquables dont cinq au moins sont des chefs-d'œuvre.

2°) *L'œuvre.*

Elle est aussi abondante que variée. C'est entre 1871 et 1885 que Saint-Saëns écrit ses œuvres les plus marquantes : les poèmes symphoniques, le " Rouet d'Omphale ", " Phaéton ", la " Danse macabre ", " La jeunesse d'Hercule ", l'opéra " Samson et Dalila ", le quatrième concerto pour piano, le " Carnaval des Animaux ", et la troisième symphonie avec orgue. Saint-Saëns a pris soin de dire que ces œuvres sont « ce qu'il a fait de mieux » et qu'au cours de cette période il a « donné tout ce qu'il pouvait donner ». « Ce que j'ai fait alors, je ne le referais plus », ajoute-t-il. Ces œuvres d'une écriture si soignée et si belle, débordantes d'invention mélodique, riches en rythmes variés et d'une perfection formelle rare, méritent de survivre et survivront, tout comme le deuxième et le cinquième concerto de piano (opus 22 et 103), le concerto pour violon en *si* mineur, celui pour violoncelle en *la* mineur, le trio en *fa*, œuvre de jeunesse (1869) d'une fougue et d'une alacrité entraînantes, le septuor avec trompette, la cantate " La lyre et la harpe " et l'oratorio " Le Déluge ". Saint-Saëns a eu le grand mérite de réhabiliter par son propre exemple la symphonie et la musique de chambre. S'il est, de nos jours, quelque peu tenu à l'écart, cet ostracisme relatif s'explique par le parti pris de cet esprit cartésien uniquement préoccupé de questions de forme. « L'art c'est la forme »; tel était son credo; il fait fi de la sensibilité, de l'élan lyrique, de la passion, de l'émotion. Mais le plaisir esthétique dû à la perfection de la forme n'est pas de qualité inférieure à celui qui provient du heurt des passions ou de l'exaltation du sentiment, traduits par la musique romantique. Le classicisme de Saint-Saëns s'apparente à l'impassibilité de " L'Art pour l'Art " d'un Leconte de Lisle ou d'un Hérédia. « L'artiste, a-t-il dit, qui ne se satisfait pas par des lignes élégantes, des couleurs harmonieuses, une belle série d'accords ne comprend pas l'art. » Aveu révélateur et conception esthétique d'une désolante pauvreté. Heureusement que la musique de Saint-Saëns vaut mieux que son esthétique. Il suffit d'entendre la symphonie avec orgue ou le concerto de piano opus 103 pour s'apercevoir que ce grand maître oublie ses principes quand il est inspiré. Il est incontestablement un précurseur du retour à Bach, à Scarlatti et à Mozart de la plupart des compositeurs modernes (de Satie et des Six notamment), ainsi que de la musique « objective » chère à Stravinsky.

b) *Édouard Lalo* (1823-1892).

Les efforts de Saint-Saëns tendant à l'épuration et à l'illustration de la musique française devaient être efficacement secondés par

Édouard Lalo (né à Lille en 1823 et mort à Paris en 1892). Après sa sortie du Conservatoire, Lalo s'adonne d'abord à la musique de chambre qui, à cette époque, passait pour hermétique et rébarbative. Un auditoire fort restreint assistait aux concerts du quatuor dont Lalo tenait l'alto. Attiré par le théâtre comme la plupart des musiciens de cette époque — à l'exception de C. Franck — Lalo écrit un opéra (" Fiesque ") qui n'a pas plus de succès que sa musique de chambre. Son unique quatuor en *mi* bémol est écrit dans le style des classiques viennois; son contrepoint solide, l'équilibre judicieux entre les quatre instruments à cordes, ses rythmes d'une grande originalité (notamment dans le premier mouvement), la mélancolie rêveuse de l'adagio, l'allégresse et l'emportement fougueux du scherzo, réminiscences de l'Espagne ancestrale (Lalo était d'origine espagnole), font de ce quatuor une œuvre attachante et très curieuse. Le finale est moins personnel que les trois mouvements précédents. En dehors de ce quatuor, Lalo n'a écrit que trois trios dont deux avec piano, dont le plus intéressant est celui en *la* mineur. La symphonie espagnole — qui est un beau concerto pour violon —, la fantaisie norvégienne (pour orchestre), le concerto pour violoncelle et orchestre, la symphonie en *sol* mineur sont les œuvres symphoniques les plus marquantes de ce musicien élégant, fin et discret qui alliait au sens de la couleur orchestrale la profondeur du sentiment et un esprit lucide et poétique que l'ascendance méridionale préservait de l'emphase et de la divagation.

Les deux chefs-d'œuvre de Lalo sont le ballet " Namouna " (1882) — que d'aucuns considèrent comme le sommet de l'œuvre — et " Le Roi d'Ys ", une légende bretonne portée sur la scène du Théâtre Lyrique. Lalo s'était beaucoup attaché à la Bretagne, dont sa femme était originaire. " Namouna " et " Le Roi d'Ys " (1888) réalisent la fusion de la vocation symphoniste et de la veine lyrique et dramatique qui coexistaient en Lalo.

Si " Faust ", " Carmen ", " Samson et Dalila " et " Le Roi d'Ys " font date dans l'histoire de l'opéra français, la symphonie avec orgue de Saint-Saëns, la symphonie espagnole de Lalo, les ballets " Namouna ", " Coppélia " et " Sylvie " sont des étapes importantes sur la voie du renouveau de la musique symphonique française. Après que Saint-Saëns eut donné en 1886 sa démission de la Société nationale de musique, César Franck, qui y avait adhéré dès sa fondation, accéda à la présidence; musicien de génie, il allait donner une impulsion féconde non seulement à la Société, mais à l'ensemble de la musique française (opéra excepté).

c) *César Franck* (1822-1890).

1°) *L'homme.*

C. Franck est né en 1822 à Liège, au moment, remarque V. d'Indy, où Beethoven venait de mettre la dernière main à sa messe solennelle en *ré* majeur. Quand il eut douze ans sa famille s'installa en France. C'est à Paris que César Franck fit ses études au « Conservatoire royal de musique » et qu'il passa toute sa vie. « Français de cœur et de génie, Français par l'esprit d'ordre, de style et de pondération qui règne dans son œuvre entier », dira V. d'Indy.

D'une jeunesse laborieuse, où un père terrible l'obligeait à donner des leçons et à travailler sans répit, Franck gardait de tristes souvenirs. Sa vie besogneuse continua jusqu'à sa mort. Le public ne le comprendra et ne l'applaudira que l'année même de sa mort, en 1890. Ses disciples nous le représentent quittant dès le matin son appartement du boulevard Saint-Michel pour n'y revenir, le plus souvent, que le soir, harassé; il se réservait tous les jours, de cinq heures trente à sept heures trente, ce qu'il appelait « les heures de la pensée », pendant lesquelles il s'adonnait à la lecture ou à la composition et c'est à ces deux heures matinales que nous devons ses chefs-d'œuvre.

C. Franck fut professeur d'orgue au Conservatoire et organiste, d'abord à Notre-Dame de Lorette, puis à St-Jean-St-François, enfin à Ste-Clotilde où l'on venait d'installer un orgue magnifique. C'est là « dans la pénombre de cette tribune que s'écoule la meilleure partie de sa vie, c'est là que pendant trente ans, chaque dimanche, chaque jour de fête, et, les derniers temps, chaque vendredi matin, il vient attiser le feu de son génie en d'admirables improvisations » (1). Parfois à cette tribune étaient conviés des hôtes illustres qui venaient écouter le maître. C'est ainsi que le 3 août 1866 son unique auditeur, Franz Liszt, sortit émerveillé de Ste-Clotilde, évoquant, selon V. d'Indy, le nom de J.-S. Bach en un parallèle qui s'imposait de lui-même.

Sa foi était très vive, mais elle s'accommodait de la tolérance la plus large et lui permettait d'apprécier Renan et Leconte de Lisle ; elle était « plus un sentiment qu'une doctrine » (Romain Rolland), mais elle fit sa force et préserva en lui la vraie joie au milieu d'une existence difficile. Romain Rolland et d'autres se sont demandé si cette foi fut toujours faite de certitude et de sérénité. « Sa foi, telle qu'elle s'exprime à travers sa musique, est-elle toute paix et tout calme toujours? se demande Romain Rolland;

(1) V. d'Indy : *César Franck.*

j'en appelle à tous ceux à qui cette musique est si chère parce qu'ils retrouvent un peu de leur mélancolie en elle — qui n'a senti le drame secret enfermé dans telles de ses phrases musicales, ces courtes phrases hachées si caractéristiques de Franck qui s'élèvent dans une aspiration suppliante vers Dieu, et presque toujours retombent meurtries, résignées, toutes baignées de larmes... Tout n'est pas lumière dans cette âme, la lumière n'est que plus émouvante parce qu'elle brille au loin. »

Ces considérations sur la mystique du maître qui l'a fait comparer aux bâtisseurs de cathédrales du 13e siècle français ou aux primitifs italiens trouvent leur illustration dans " Prélude, Choral et Fugue " où l'on peut suivre plus que partout ailleurs, cette marche tâtonnante et tourmentée de son esprit et de son cœur vers la lumière divine.

2°) *L'œuvre.*

César Franck est un musicien-architecte épris d'ordre et d'organisation rationnelle. C'est pourquoi la plupart de ses œuvres sont écrites dans la forme cyclique directement inspirée des dernières œuvres de Beethoven. Le musicien y expose successivement les éléments thématiques d'une composition — ceux-ci reviennent comme une sorte de « leitmotiv » — dans les différentes parties de l'œuvre; l'un d'eux joue le rôle de motif principal, établissant ainsi un lien entre les trois ou quatre parties habituelles aux œuvres de Franck.

L'inspiration est essentiellement religieuse. Il parle le langage du plus pur spiritualisme. La foi en son art se confond chez lui avec la foi en Dieu et les qualités de son cœur sont les sources les plus pures de son génie. On a dit de lui que c'est un Bach qui aurait lu " Parsifal ". C'est la fugue qui est la base de son écriture musicale. Son métier d'organiste l'a familiarisé avec les modes anciens, le contrepoint et la polyphonie qui n'ont pas de secrets pour lui. Les marches en canon ne peuvent surprendre chez ce fervent de Bach et de Haendel (l'exemple le plus frappant de cette écriture est le finale de la sonate pour violon et piano). C'est en combinant ces éléments fondamentaux avec les trouvailles les plus modernes de la science musicale qu'il est arrivé à se constituer un style d'une originalité puissante. Une des principales innovations a consisté en une fusion de l'écriture diatonique et du style chromatique. Dans cette voie il avait d'ailleurs un précurseur illustre, Bach lui-même qui, en harmonisant les mélodies grégoriennes, avait, inconsciemment peut-être, découvert ce chromatisme mélodique qu'il faut distinguer du chromatisme harmonique propre à l'école

romantique allemande. L'exemple le plus récent de ce chromatisme harmonique était alors le " Tristan " de Wagner. Imprégné de l'œuvre de Wagner et de Liszt ainsi que de celles de Bach et de Beethoven, Franck à fondu en un tout harmonieux le diatonisme classique, la polyphonie et le chromatisme de Bach et de Wagner ainsi que les modulations du chant grégorien primitif. C'est la fusion de ces différents styles qui confère à son œuvre un caractère grandiose et monumental.

Le quintette avec piano en *fa* mineur est la première œuvre importante écrite dans ce style (1878). Le motif principal cyclique traverse l'œuvre tout entière en transformations chromatiques incessantes qui semblèrent aux premiers auditeurs d'une hardiesse inouïe — mais les audaces chromatiques sont bridées par l'harmonie fondamentale qui supporte toutes les modulations.

Plus caractéristique encore que le quintette est une œuvre pour piano intitulée " Prélude, Choral et Fugue ". Elle est un des exemples les plus typiques de l'emploi de la forme cyclique. Plusieurs thèmes se rencontrent et se superposent finalement dans la péroraison : les rythmes tristes et hésitants du prélude, le chant serein et majestueux du choral et le thème de la fugue (esquissé dès le prélude et revenant au milieu du choral) se fondent dans une joyeuse apothéose, éblouissante de lumière et de puissance, et l'œuvre se termine par une explosion d'amour mystique, dans un magnifique élan de sonorités massives et grandioses.

Les " Variations symphoniques " pour piano et orchestre (1885) sont une des œuvres les plus parfaites de Franck, « peut-être pas la plus belle, au dire d'A. Cortot, mais la plus lucide et la plus achevée ». Les deux thèmes, l'un implorant, l'autre impérieux (à l'instar de Schumann qui se dissociait en Eusebius et Florestan) confèrent un aspect dramatique à ces variations vibrantes de passion et de tendresse. Deux âmes coexistaient, en effet, en lui, l'une douce et humble, l'autre révoltée et passionnée. Le premier mouvement de la magnifique sonate pour violon et piano est imploration et prière, le troisième est une effusion analogue à celles des mouvements lents des sonates pour violon et piano de Schumann. Dans le splendide quintette, qui est le premier chef-d'œuvre de la musique de chambre française rénovée, des thèmes d'une pathétique supplication s'opposent à la ruée frénétique de motifs âpres et haletants. Le deuxième mouvement de la sonate pour violon et piano est un sursaut de révolte qui succède sans transition à la sérénité séraphique de l'allegretto initial. L'oratorio " Rédemption ", où l'influence wagnérienne est encore manifeste, est tout frémissant d'élans passionnés. Dans l'ensemble de l'œuvre une ardeur romantique et parfois un désarroi poignant (les septièmes diminuées par exemple

au début des variations symphoniques) ouvrent des échappées révélatrices sur la solitude et les angoisses de ce cœur aimant et généreux. La symphonie tout à tour passionnée, débordante de tendresse et vibrante d'élans romantiques est une sorte de confession.

" Prélude, aria et final " écrit trois ans après " Prélude, choral et fugue " (1887) est un chef-d'œuvre tout aussi admirable que " Prélude, choral et fugue "; ces deux partitions magistrales ont enrichi la littérature du piano de pages immortelles. Le quatuor à cordes en *ré* majeur (1889) est une des dernières œuvres de Franck. Pendant qu'il y travaillait, ses élèves voyaient sur le piano les quatuors de Beethoven, de Schubert et « même de Brahms » (d'après le témoignage de Vincent d'Indy). D'une grande élévation de pensée et d'une écriture éblouissante (dans le finale surtout où la forme cyclique s'épanouit avec une extraordinaire maîtrise) il est moins lyrique et dramatique que le quintette, plus dépouillé et d'une sérénité toute franciscaine. La symphonie en *ré* mineur que Franck a écrite deux ans avant sa mort est sans aucun doute la plus belle symphonie de l'École française moderne. Son oratorio " Les Béatitudes ", auquel il travailla neuf ans (1870-1879), est un monument de ferveur religieuse et d'humble piété. Desservi par un livret inepte il renferme de grandes beautés (la huitième Béatitude par exemple) mais aussi des longueurs fatigantes.

L'organiste a laissé de nombreuses et admirables œuvres pour orgue; les trois chorals qui datent de l'année de sa mort sont le testament musical et religieux de cet organiste incomparable dont le génie a insufflé un esprit nouveau à la musique française. L'éminent musicologue Friedrich Herzfeld discerne en lui un tempérament essentiellement romantique; « par son influence et son importance il se place, selon ce critique, à cent coudées au-dessus de Gounod et de Massenet ». Cette exécution trop expéditive est trop sévère à l'égard de Gounod; il est vrai que Romain Rolland abondait dans le même sens en disant : « Gounod vaut mieux que sa musique. » Il rend par contre justice à C. Franck en écrivant : « En face de l'art wagnérien il ressuscitait inconsciemment l'âme de J.-S. Bach, l'âme infiniment riche et profonde du passé. Par là, il se trouva chef d'école sans l'avoir voulu, et le plus grand éducateur de la musique française contemporaine. »

d) *L'influence de César Franck.*

La personnalité rayonnante de C. Franck, dont les qualités de cœur étaient à la mesure de son génie, a marqué les musiciens français contemporains dont la plupart ont été ses élèves, presque

aussi fortement que celle de Wagner. L'emprise wagnérienne sur tous les musiciens, si puissante jusqu'au début du 20e siècle, a été battue en brèche par l'art très personnel de ce maître de l'orgue, de l'orchestre et de la musique de chambre. Ses altérations, ses modulations ne sont pas moins riches et surprenantes que celles de Wagner, mais elles sont conçues par un esprit nourri de Bach et de Beethoven. Dans ses pièces pour orgue le choral, qui avait été la base de l'écriture de J.-S. Bach, est amplifié et vivifié par la grande variation beethovenienne. C'est dans ce style symphonique de l'orgue, dont l'auteur des trois chorals a été l'initiateur, que des élèves de Franck comme Pierné, Guy Ropartz et Vincent d'Indy ont désormais écrit pour cet instrument royal. Charles-Marie Widor (1844-1937) — qui fut le maître d'Albert Schweitzer — l'a porté à la perfection dans ses dix symphonies pour orgue.

1°) *Henri Duparc.*

L'élève le plus ancien et le plus cher de César Franck fut Henri Duparc (1848-1933). Sa vie et son œuvre offrent de frappantes analogies avec celles de Hugo Wolf, chez lequel plusieurs périodes de créations furent suivies de semaines ou d'années de stérilité artistique. Chez Duparc l'inspiration musicale féconda les années 1868 à 1885, au cours desquelles il écrivit le poème symphonique " Léonore ", d'après la ballade célèbre du poète allemand Bürger, et un recueil de mélodies admirables. De 1885 à sa mort en 1933 ce fut le silence dû à des excès de scrupules artistiques provenant d'un état de dépression nerveuse incurable. Son apport à la musique française réside donc dans ces douze mélodies, chefs-d'œuvre qui chantent sur les lèvres de quiconque aime la musique authentique : " L'invitation au voyage ", " La vie antérieure ", " La vague et la cloche ", " Extase ", " Phidilé ", etc. Ces mélodies, pénétrées d'une émotion dont le lyrisme raffiné et l'envolée, tantôt rêveuse et nostalgique, tantôt voluptueuse et ensorcelante, s'expriment en une forme classique que des modulations très personnelles enrobent de leur scintillement discret et dont le piano précise la psychologie, évoque le décor et suggère le cadre, sont dignes d'être mises sur le même plan que celles de Schubert, comme l'affirment presque tous les musicologues; il serait plus juste d'y voir l'équivalent français de la maîtrise à laquelle parviendra Hugo Wolf dans ses *lieder* à peu près contemporains de ceux de Duparc.

2°) *Guillaume Lekeu.*

A côté du patriarche Duparc qui survivra de quarante-trois ans à son maître Franck, dont il fut un des premiers élèves, le benjamin

Lekeu (1870-1894), un des derniers élèves de l'organiste de Ste-Clotilde, est l'image de la jeunesse anéantie à la fleur de l'âge. Il mourut, en effet, à vingt-quatre ans d'une fièvre typhoïde. Admirablement doué, tempérament lyrique d'une vigueur exceptionnelle, G. Lekeu a fait preuve d'une étonnante maturité d'écriture dans plusieurs compositions, dont la plus célèbre est l'admirable sonate pour piano et violon. Dans ce titre le piano passe avant le violon; la sonate a effectivement l'allure d'un concerto de piano, dont l'unique partenaire serait le violon. La première partie où l'influence de Franck est encore très nette, débute par une introduction d'une poésie sereine et majestueuse. Le thème de l'allegro est d'abord exposé par le piano, repris par le violon, puis traité par les deux instruments en une suite de modulations audacieuses et extrêmement originales; le violon fait ensuite entendre une belle phrase plaintive que le piano accompagne en sourdine et c'est alors une sorte de ruée triomphale qu'interrompt soudain une mélodie splendide, jouée fortissimo par les deux instruments, puis le thème poétique de l'introduction réapparaît et la première partie s'achève dans une atmosphère de sereine poésie. Après l'andante tout imprégné de lyrisme rêveur, c'est la course effrénée du final illuminé çà et là par des réminiscences de thèmes du premier mouvement. Cette œuvre étonnante a exercé une influence salutaire sur toute une génération de musiciens et continue à être admirée et étudiée par les violonistes; mais on l'entend rarement au concert et c'est bien regrettable. La fantaisie sur deux thèmes populaires angevins, d'une saveur, d'un pittoresque, d'un jaillissement mélodique rares et d'un coloris somptueux n'est pas moins étonnante que la sonate.

3°) *Ernest Chausson.*

E. Chausson (1855-1899), mort prématurément à la suite d'un accident de bicyclette, a commencé par subir l'influence de Wagner, puis celle de son maître Franck, avec l'esthétique duquel son art a une sorte d'affinité préétablie. Henri Duparc l'avait remarqué. « Chausson, disait-il, vient plus directement de Franck que nous tous. » Très sensible, inquiet, parfois angoissé et doutant de lui-même, délicat, subtil et raffiné, Chausson excelle dans la musique de chambre dont l'intimité et le caractère confidentiel lui conviennen particulièrement. L'andante (« assez lent ») du trio opus 3 est le cri d'angoisse d'un être tourmenté. Le quatuor avec piano (opus 30), le célèbre et magnifique poème pour violon et orchestre et le sextuor sont ses œuvres les plus parfaites. Le quatuor à cordes (inachevé) d'une tendresse alanguie dans le « grave », retient l'attention par

l'écriture si personnelle et si chargée d'émotion du « Très calme ». Dans le " Concert " qui est un sextuor (pour violon, piano et quatuor à cordes) le thème cyclique est confié au violon. L'ensemble de la partition est empreint d'une nostalgie pénétrante et d'une sereine résignation.

L'ampleur et la noblesse de la symphonie démontrent que le talent de Chausson était aussi à l'aise dans les grandes formes orchestrales que dans la musique de chambre. Les célèbres mélodies de ce maître (" Le Colibri ", " La Chanson perpétuelle ", " La Caravane ", " Serres chaudes ", etc.) auquel un destin cruel n'a pas permis de donner toute sa mesure, témoignent de la variété et de la richesse de son inspiration lyrique. Son unique opéra, " Le roi Arthus ", où l'influence de Wagner est manifeste, contient de magnifiques pages et pâtit de quelques longueurs qui ne justifient pas l'oubli dans lequel il est tombé.

4) La Schola Cantorum

Charles Bordes, nature enthousiaste, animateur hors de pair et ancien élève de C. Franck, fonda deux ans après la mort du maître (1892) une chorale dite des « Chanteurs de Saint-Gervais ». Féru de musique ancienne, il voulait faire connaître aux Parisiens le chant grégorien et la musique du 16e siècle, chère à Brahms et que Franck ignorait presque totalement : Palestrina, Victoria, Schütz, R. de Lassus, Costeley... Pour compléter la formation musicale de ses chanteurs, avec lesquels il faisait également des tournées en province, Bordes fonda en 1896 avec Vincent d'Indy et Guilmant, autres élèves de C. Franck, la Schola Cantorum, sorte d'École supérieure de musique, dont Vincent d'Indy, le plus célèbre des élèves de l'auteur des " Béatitudes ", prit la direction en 1900. La Schola a joué un rôle très important et prépondérant dans l'éducation musicale en France ainsi que dans la formation des compositeurs et des interprètes de la musique française moderne. Elle les initie non seulement à l'art des classiques, mais aussi à celui du Moyen Age et au chant grégorien. Résolument nationale (mais non nationaliste) la Schola a été le berceau de la musique française contemporaine; elle a fait appel aux qualités de la race : élégance, clarté, distinction, sens de l'équilibre et de la mesure, et a prôné les vertus du riche folklore des provinces françaises. V. d'Indy a prêché d'exemple en publiant les " Chants populaires du Vivarais " (opus 101). La Schola a puissamment contribué à rétablir le culte de la chanson française du 15e siècle, nourrie de tous les sucs du terroir et qui bénéficiait alors d'une incontestable supériorité en

Europe ; elle a démontré que cet art qui était tombé dans l'oubli le plus complet avait plus d'affinités avec l'esprit proprement national que celui des épigones de Wagner.

1°) *Vincent d'Indy* (1851-1931).

a) *L'homme.*

V. d'Indy, né à Paris en 1851 et mort en 1931, est une nature d'apôtre qui a la vocation de l'enseignement et un croyant pour lequel la foi est non seulement le fondement de la vie mais aussi de l'art. « Le principe de tout art est d'ordre purement religieux », voilà une de ses maximes. Ce Parisien gardera toute sa vie de solides attaches avec l'Ardèche, d'où sa famille était originaire. Comme Beethoven parcourant les riantes collines du Wienerwald ou comme Berlioz escaladant les montagnes des Abruzzes, d'Indy aime passionnément la montagne; celle du Vivarais en particulier où il fait tous les ans de longs séjours. Auprès des paysans et des montagnards il recueille ces chants populaires dont la saveur donne un goût de terroir à nombre de ses compositions. C'est l'âme nationale qui s'exprime dans son art, comme elle s'exprimera dans " Iberia " d'Albeniz, dans " Forêts et plaines de Bohème " de Smetana, dans " Peer Gynt " de Grieg, dans " Finlandia " de Sibélius et dans " Boris Godounov ". Cet appel au « chant de la Terre », comme disait D. de Séverac, est une aspiration quasi internationale; elle est à l'opposé de la tendance représentée par F. David, Rimski-Korsakoff, Saint-Saëns (" Suite algérienne ", " Mélodies persanes "), Ravel, séduits par l'attrait de l'exotisme.

b) *L'œuvre.*

C'est en Ardèche, sur un chemin de crête, que V. d'Indy entend en 1880 le chant des bergers qui sera le thème principal de sa magnifique symphonie cévenole, son chef-d'œuvre. C'est, en réalité, un des plus beaux concertos pour piano et orchestre — sinon le plus beau, comme l'affirme P. Landormy — de la musique française. Cette savoureuse évocation des montagnes du Vivarais, dans laquelle un thème unique — le chant montagnard — imprègne de sa substantifique moelle les trois mouvements de cette superbe partition est presque la seule grande œuvre de V. d'Indy qu'on entend encore assez souvent au concert. Le " Poème des montagnes " est cependant de la même veine et coule de la même source; c'est une suite pour piano où les éléments descriptifs et pittoresques l'emportent sur l'effusion et la confidence, bien que ces pages soient, comme l'affirme Cortot, « l'hommage d'un amour partagé et qui s'exalte quasi religieusement ». C'est à l'époque de ses fiançailles, poursuit

Cortot, que « d'Indy nous initie à la pénétrante poésie de ces évocations cévenoles qui seront désormais ses motifs d'inspiration les plus chers et les plus heureux ».

Les " Tableaux de voyage " (opus 33) pour piano sont des réminiscences, de caractère descriptif et pittoresque, de randonnées faites dans le Tyrol en 1889. Le premier et le dernier de ces tableaux évoquent, toutefois, un dialogue d'une tendre intimité. L'œuvre pianistique la plus importante et la plus puissante — la plus cérébrale aussi — est la sonate opus 63 que peu de pianistes ont le courage d'aborder et d'inscrire à leur programme. D'une densité et d'une ampleur impressionnantes, exigeant une technique transcendante — à l'instar de la sonate de Paul Dukas — elle est, dans le domaine de la musique, ce que l'" Anabase " de Saint John Perse ou les " élégies de Duino " de Rilke sont en poésie.

Une des premières œuvres symphoniques de V. d'Indy, la trilogie de " Wallenstein ", dont on entend encore quelquefois au concert la première partie, le " Camp de Wallenstein ", très colorée et pittoresque, fut suggérée au compositeur par le drame de Schiller, que d'Indy, qui connaissait bien la littérature allemande, appréciait particulièrement.

Le style grégorien imprègne de sa noble austérité la " Légende de saint Christophe ", histoire sacrée.

" Fervaal ", action dramatique en trois actes, est une œuvre puissante et poétique; elle se passe « à l'origine du monde ». Fervaal est le fils des Nuées, commis à la garde de la montagne sacrée, habitée par les dieux. Il ne peut s'acquitter de sa mission que s'il reste pur. Après de dramatiques péripéties une princesse sarrasine lui offre son amour. Arfagard, qui est le porte-parole des prêtres, le met en garde contre la tentation. Mais l'amour pur et désintéressé triomphera du culte païen. Cette légende offre de curieuses analogies avec " Parsifal " auquel d'Indy avait voué une admiration sans borne (il travaillait à un grand ouvrage sur Parsifal lorsqu'il mourut). Fervaal, c'est le « pur au cœur ingénu », un Parsifal païen. Arfagard, c'est Gurnemanz, la montagne divine est Montsalvat chez Wagner. Mais la princesse Guilhen est une jeune fille pure et le duo d'amour entre elle et Fervaal rappelle bien plus par ses accents passionnés et son intense lyrisme la nuit d'amour de Tristan et d'Isolde que la scène de séduction du deuxième acte de " Parsifal ", à laquelle se livre la magicienne Kundry, impure et serve.

Comme la sonate, comme les deux symphonies, ce drame, dont la beauté et la grandeur sont parfois assombries d'harmonies âpres et rudes, s'adresse à une élite et peut difficilement compter sur une large audience. Paul Landormy, qui était lié d'amitié avec l'auteur, en convient : « Pour saisir la signification d'une telle œuvre d'art,

il est besoin d'auditeurs cultivés, capables à la fois de suivre une musique difficile et de s'intéresser à des symboles complexes. »

La musique de chambre est abondante et riche, parfois austère et trop dense, mais toujours inspirée et vibrante d'émotion. Le deuxième quatuor à cordes (1897) est construit sur quatre notes écrites en trois clefs : *la, si, ré, ut* (clef d'*ut*). Ces intervalles sont exactement ceux sur lesquels Mozart a construit l'étonnant finale de sa symphonie en *ut*, dite " Jupiter " : *ut, ré, fa, mi* (clef d'*ut*). Le parti que d'Indy a tiré de ces quatre notes témoigne d'un art du développement et d'une science polyphonique perfectionnés par l'étude des classiques viennois. Le quintette pour piano et cordes (opus 81) écrit en 1924, à l'époque où Darius Milhaud, Stravinski et Schönberg avaient déjà complètement bouleversé les lois de l'harmonie et de la construction musicale — audaces que l'auteur du quintette réprouvait — est lumineux, bien équilibré, limpide et concis. V. d'Indy s'était, peut-être inconsciemment, plié aux mots d'ordre du Groupe des Six proscrivant les développements abusifs. (« Fuyons, disait Debussy, pendant l'exécution d'une symphonie de Brahms : je sens qu'il va développer. »)

Dans la sonate pour violon et piano (opus 14), la suite pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe (opus 91), le sextuor à cordes (opus 92) et le deuxième trio pour piano et cordes (opus 98), qui furent écrits entre 1924 et 1929, d'Indy s'inspire des maîtres du 18e siècle, de Rameau en particulier. Les trois mouvements de la suite s'intitulent : Entrée de sonate, Air désuet, Sarabande. En 1902 déjà, Paul Dukas avait — comme le fit plus tard Ravel dans le " Tombeau de Couperin " (1917) — rendu hommage à un des grands maîtres du 18e siècle en écrivant " Variations, interlude et final " sur un thème de Rameau.

V. d'Indy a été un des plus purs représentants d'un art essentiellement français, prenant appui sur la tradition et vivifié par la foi et l'amour du terroir. Par son exemple et son enseignement il a suscité de nombreuses vocations et admirablement servi la cause de la musique française.

2°) *Quelques disciples de V. d'Indy.*

a) *Un génie truculent : Emmanuel Chabrier* (1841-1894). — Un astre de première grandeur gravite dans l'orbite de V. d'Indy : Emmanuel Chabrier. Montagnard comme l'auteur du " Poème des Montagnes ", Chabrier naquit à Ambert en 1841. D'abord employé de ministère, il ne tarde pas à donner sa démission et à se consacrer entièrement à la musique. Son opéra-bouffe " L'Étoile " (1877), facétieux et spirituel, l'opérette " Une éducation manquée ", haute

en couleurs et ambiguë, avaient attiré l'attention des musiciens sur l'ex rond de cuir en rupture de paperasserie administrative. Un voyage à Bayreuth, où le jeune musicien s'enthousiasme pour " Tristan " et un séjour en Espagne d'où il rapporte l'éblouissante " Espana " (rhapsodie pour orchestre) d'un pays où les Gitanes chantent leurs malaguenas et dansent la Habanera, marqueront toute son œuvre de leur influence conjuguée : l'Espagne et Wagner. Dans ses grands ouvrages, comme " Gwendoline ", opéra en trois actes, où l'emprise wagnérienne est très prononcée — emploi systématique du leitmotiv et d'harmonies wagnériennes — et " Briséis " (inachevée) où ce fervent de Wagner va jusqu'à emprunter la progression harmonique et la ligne mélodique du prélude de " Tristan ", Chabrier fait preuve d'un don mélodique, d'une liberté rythmique, d'un sens raffiné du coloris orchestral et d'une faculté créatrice qui sont l'apanage d'un maître. Il s'y greffe un humour primesautier, une verve et une exubérance peu communes ainsi que l'aptitude à dépister le côté burlesque et comique dans la trame banale du train de vie quotidien. Cette veine comique imprègne le " Roi malgré lui " qui est la partition la plus géniale de Chabrier (dont on n'entend plus guère que l'admirable fête polonaise — au concert). Dans la " Habanera " et dans les " Pièces pittoresques " pour piano l'envolée lyrique prend son essor dans une sensibilité frémissante que cet humoriste dissimule sous des dehors de fantaisiste et d'amuseur jovial. La seconde des " Pièces pittoresques ", intitulée " Mélancolie ", avec ses modulations initiales étranges est caractéristique de l'écriture de ce boute-en-train dont la gaieté était parfois le masque d'une inquiétude foncière [ex. mus. 15]. Son tempérament est plus lyrique que dramatique. Sa truculence bouffonne, son goût pour le grotesque et la caricature, sa cocasserie fantasque, s'extériorisent dans la " Bourrée fantasque ", la " Joyeuse Marche " et dans ses mélodies : " Ballade des gros dindons ", " Pastorale des cochons roses ", " Villanelle des petits canards ".

Chabrier fut l'ami de Manet et de Verlaine. Par le coloris rutilant de son orchestration, la hardiesse d'une écriture oscillant entre la rudesse et la tendresse, par l'originalité de ses modulations et l'emploi généralisé de l'appogiature harmonique et grâce à la nouveauté de son écriture faite de notations d'impressions poétiques, il s'est engagé sur la voie qu'emprunteront Debussy et Ravel. Le Groupe des Six le considère comme un de ses maîtres. Ce qui a fait défaut à ce génie tumultueux, chez lequel le coq-à-l'âne et la vulgarité voisinent souvent avec le sublime, c'est la discipline, l'équilibre et la pondération. Mais sa musique aurait certainement été moins pittoresque et primesautière s'il avait possédé ces qualités. Chabrier mourut de paralysie générale à l'âge de cinquante-trois ans.

b) *Silvio Lazzari* (1858-1944). — Il est un musicien de grande classe qui est tombé dans un injuste oubli bien qu'il soit un maître dans toute l'acception de ce terme : Silvio Lazzari, né en 1858 dans le Tyrol. D'abord conquis par Wagner — quel musicien ne l'a pas été? — il le fut bientôt après et bien plus complètement par la Bretagne, dont il a été le chantre inspiré dans son magnifique opéra " La Lépreuse " représenté à l'Opéra-Comique en 1912. Ce fut, dit René Dumesnil, « un des triomphes les plus éclatants que la salle Favart ait connus ». A. Honegger avait gardé un souvenir inoubliable de la « scène pathétique entre la mère et le fils, qui est, affirme-t-il, une des plus belles dont puisse s'enorgueillir la musique dramatique française ». Lazzari était entré au Conservatoire de Paris en 1887; il y fut le condisciple de Claude Debussy et de Paul Dukas. Son magnifique quatuor à cordes précède de deux ans celui de Franck et préfigure l'évolution dans laquelle allait s'engager la musique de chambre française. Émerveillé, C. Franck se lia d'amitié avec l'auteur de ce chef-d'œuvre et lui prodigua ses « conseils »; Franck et son successeur d'Indy estimaient que ce jeune homme de vingt-quatre ans n'avait plus besoin de « leçons ». En 1892, Lazzari fut naturalisé français et deux ans plus tard il écrivit une sonate pour violon et piano qui connut rapidement la célébrité et qu'Ysaye, auquel C. Franck avait dédié sa sonate pour violon, fit connaître aux amateurs de musique de tous les pays.

Deux autres opéras du maître franco-autrichien, le " Sauteriot " et la " Tour de feu " (ce dernier créé à l'Opéra de Paris en 1928), sont, avec la " Lépreuse ", les trois chefs-d'œuvre de son théâtre lyrique. L'action de la " Tour de feu " se passe en Cornouailles; la partition de Lazzari est un nouvel et fervent hommage à la Bretagne, si chère au cœur de ce Tyrolien. Ces ouvrages, d'une haute poésie, riches de sève populaire et de spiritualité, et dans lesquels une forte pensée alliée à un profond sentiment dramatique s'exprime en une orchestration colorée et limpide, mériteraient à coup sûr de reparaître sur la scène de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique, où elles feraient meilleure figure que nombre de pièces qui doivent leur lustre, quelque peu terni, autant à la tradition et à la routine qu'au talent de leur auteur. Lazzari est mort en 1944 à Suresnes.

c) *Paul le Flem*. Tandis que Lazzari était breton en vertu de mystérieuses affinités électives, Paul le Flem est d'authentique souche bretonne puisqu'il naquit à Lézardieux (1881). Après avoir fait ses études à la Schola, il y enseigna. Mais c'est à Debussy et non à d'Indy que son écriture doit sa délicatesse et sa pénétrante poésie, vivifiées par les chants populaires bretons, dont il s'inspire — à l'instar de Lazzari — dans sa charmante " Chantefable ", " Aucassin et Nicolette " (1908). " Par landes, par grèves " (pour piano) et le

“ Chant des genêts ” sont un tribut de gratitude à sa province natale et à l’âpre et mélancolique beauté des paysages bretons. “ Le Rossignol de Saint-Malo ” (1942) et “ La Magicienne de la Mer ” (1954) sont d’autres témoignages de la fidélité que ce musicien très cultivé garde à sa terre natale. La symphonie (1908) n’a rien perdu de sa fraîcheur et de son charme prenant.

d) *Gustave Samazeuilh* (né en 1877) a également bénéficié de l’enseignement de la Schola. Musicologue réputé, il est également un compositeur de valeur; son œuvre est riche et variée. “ Le Chant de la Mer ”, importante composition pour piano, unit la rigueur de l’écriture transmise par l’enseignement de V. d’Indy aux sortilèges debussystes. “ La Nef ” d’après Élémir Bourges, est imprégnée d’un lyrisme très personnel ainsi que le “ Sommeil de Canope ” et “ La Nuit ”. Citons encore la sonate en *si* mineur pour piano et violon et le quatuor à cordes qui font honneur à ce musicien sensible et délicat.

e) *Albéric Magnard* (1865-1914), élève de V. d’Indy, est le plus wagnérien de tout le cénacle franckiste. Il en fait humblement l’aveu en disant que n’ayant pas été capable de construire lui-même un système cohérent comme celui de Wagner, il avait spontanément adopté l’esthétique du maître de Bayreuth. Les “ Promenades ” (pour piano), réminiscences de randonnées dans les bois des environs de la capitale, méritent de retenir l’attention des pianistes tout autant que les “ Tableaux de Voyage ” de V. d’Indy, les “ Pièces pittoresques ” de Chabrier et le “ Chant de la mer ” de G. Samazeuilh. La sonate pour piano et violoncelle (opus 20) est une des plus belles réalisations de « l’École d’Indyste ». La troisième partie — Funèbre — et le finale — Rondement — sont d’une poésie et d’une grandeur admirables. Hommage au maître : le deuxième thème du premier mouvement comporte l’indication : « alla d’Indy ».

Les deuxième et troisième symphonies sont, au dire de René Dumesnil, « parmi les plus belles de l’École française ». L’opéra “ Guercœur ”, très wagnérien, fait autant appel à l’intelligence qu’au cœur des auditeurs. Ce n’est pas une des moindres contradictions de cet admirateur passionné de l’art le plus typiquement germanique (celui de Wagner) que d’avoir abattu à coups de fusil les premiers uhlans qui pénétrèrent en septembre 1914 dans sa propriété des environs de Senlis. La conséquence de ce geste insensé fut que les Allemands incendièrent la propriété et que ce musicien pro-wagnérien périt comme Brunhilde dans le brasier d’une fin de monde.

f) *Déodat de Séverac* (1873-1921) a été l’élève préféré de Magnard et de V. d’Indy. C’est un musicien du terroir comme le Flem. Mais

ce ne sont pas les paysages voilés de brume qu'il évoque; sa province natale, le Languedoc, ensoleillée et fertile, lui inspire les tendres hommages de son " Chant de la Terre " et de " En Languedoc " (pour piano). Sa terre n'est pas le cosmos, comme elle l'est dans l'œuvre du même nom de G. Mahler, mais le sol familial qu'ont foulé ses ancêtres. Dans ces deux belles évocations de la terre natale ainsi que dans " Cerdaña " et dans le recueil intitulé " En vacances " (pour piano également) une sensibilité fraîche et primesautière lui dicte des accents d'un lyrisme discret, délicatement nuancé. « Il eût été notre Granados », a dit A. Cortot (s'il avait vécu davantage). Passionné de folklore, comme son maître V. d'Indy, il a recueilli un grand nombre de chansons françaises des 17e et 18e siècles.

5) Deux indépendants : Paul Dukas et Albert Roussel

a) Paul Dukas (1865-1935) a été l'ami de V. d'Indy et fut un des partisans de la rénovation de la musique française dont le mérite incombe à C. Franck. Il avait un culte pour Wagner et surtout pour Mozart dont le " Don Juan " le ravissait. « La composition d'un trio comme celui du balcon... disait-il, exige une souplesse de facture et un art des nuances infiniment plus difficiles à rencontrer que l'habileté de combinaisons basées sur des leitmotive conventionnels. » Dès ses débuts, sa personnalité est assez marquée pour qu'il n'ait pas besoin, comme A. Magnard, d'adopter l'esthétique d'un autre musicien. Dukas ne peut être rattaché à aucun cénacle. C'est un indépendant. Son sens critique à l'égard de sa propre production est si exigeant qu'il élimine tout ce qui n'est pas conforme à un idéal de perfection que peu de ses œuvres atteignent à ses yeux. Il débute par trois ouvertures, encore imprégnées de wagnérisme, mais dans lesquelles s'annonce un talent déjà mûr. " L'apprenti sorcier ", scherzo symphonique, est déjà un chef-d'œuvre et fut triomphalement accueilli. Il a gardé sa fraîcheur et son attrait. Sa verve caustique et son humour narquois s'expriment en thèmes nets et brefs. Le balai obéit au motif impérieux trois fois répété à l'aide de trois tierces mineures descendantes — « assez lent », note Dukas. Puis le mouvement se précipite (« vif » indique la partition) : le balai se hâte et ne s'arrête plus; l'apprenti s'affole. Mais tout rentre dans l'ordre quand le maître sorcier paraît.

La sonate de piano en *mi* bémol mineur est une des œuvres maîtresses de la musique française. D'une exécution très difficile, elle exige chez l'interprète comme chez l'auditeur la collaboration

de l'esprit et du cœur. Dans son cours d'interprétation A. Cortot a donné une analyse exhaustive de ce chef-d'œuvre du piano. " Variations, Interlude et Final " est la deuxième œuvre capitale écrite pour le piano. Il s'agit, en réalité, d'une sonate construite sur un thème de Rameau que tous les musiciens modernes, de Saint-Saëns et de V. d'Indy à Ravel, s'attachent à réhabiliter après une éclipse d'une centaine d'années.

Dukas a précisé que les six premières variations constituent un premier ensemble et que les quatre autres sont l'équivalent d'un deuxième mouvement, l'interlude devant être considéré comme la troisième partie d'une sonate et le final comme la quatrième. Cette puissante œuvre n'est pas sans analogie avec les dernières sonates de Beethoven, caractérisées par l'originalité des structures, l'ampleur des variations, la profondeur de la pensée, la complexité de l'écriture, la sereine poésie, les élans de tendresse, la méditation solitaire et la soumission au destin. C'est la tendresse purifiée par l'intellectualité et revêtue d'une forme parfaite qui fait la grandeur de ces variations en forme de sonate.

La " Péri " est un poème dansé d'une extraordinaire intensité d'expression, obtenue avec les moyens les plus simples. " Ariane et Barbe-bleue ", son unique opéra, a été inspiré à P. Dukas par le drame du même nom de Maeterlinck. C'est un des plus grands chefs-d'œuvre du théâtre lyrique français que le philosophe, dramaturge et musicien Gabriel Marcel assimile aux plus hautes réalisations de l'esprit humain. Comme l'art de Claude Debussy dans " Pelléas ", la musique de Paul Dukas clarifie le symbolisme du drame. Ariane est venue libérer les femmes que Barbe-Bleue tient captives, mais elles préfèrent leur servitude à la liberté. L'auteur a ainsi précisé le sens qu'il convient d'attribuer à la version que le poète belge et lui-même ont donnée à cette légende : « La délivrance coûte cher parce qu'elle est l'inconnu et que l'homme préférera toujours son esclavage familier à cette incertitude redoutable qui fait tout le poids du fardeau de la liberté, et puis la vérité est qu'on ne peut délivrer personne; il vaut mieux se délivrer soi-même. Non seulement cela vaut mieux, mais il n'y a que cela de vrai. »

Paul Dukas a écrit les trois actes de sa partition dans le style symphonique de Mozart. Il considérait, en effet, les grands finals symphoniques des " Noces de Figaro et de " Don Juan " comme les sommets de la musique dramatique.

Très sensible, mais discret, réservé et réfléchi, P. Dukas a exercé une influence bienfaisante sur ses élèves du Conservatoire (dont Olivier Messiaen). Mais aucun d'eux n'a essayé de suivre son exemple; sa perfection est inimitable.

b) Albert Roussel (1869-1937), qui se destinait à la carrière d'offi-

cier de marine et qui avait la passion de la mer, comprit de bonne heure que sa véritable vocation était ailleurs. Il démissionna pour se consacrer entièrement à la musique qui l'attirait depuis son enfance. A vingt-huit ans, il entra à la Schola, où V. d'Indy fut son maître pendant quelques années. Sa formation fut donc toute classique et traditionaliste. Très doué, Roussel fit des progrès si rapides et témoigna d'une telle maîtrise que le maître lui confia la classe de contrepoint de la Schola. Leurs tempéraments étaient pourtant très différents. V. d'Indy était un classique à l'âme romantique, Roussel un préclassique épris de la musique de la Renaissance et de l'écriture modale et un impressionniste certes discret, et de formation « scholastique », c'est-à-dire qu'en sa qualité d'ancien élève de la Schola il a toujours gardé le culte de la forme, de la construction, de la rigueur en matière de composition.

L'harmonie de Roussel est souvent — comme celle de son maître — âpre et rocailleuse et d'une rudesse qui surprend. C'est par cette rigueur et par une certaine dureté de mainte inflexion harmonique qu'il se situe à l'opposé de l'impressionnisme d'un Debussy; la notation de ses impressions n'est jamais floue et évanescente, mais nette, précise et incisive. D'un voyage en Extrême-Orient il avait rapporté le goût des modes hindous et de la gamme de cinq sons : *fa, sol, la, ut, ré.* Son langage harmonique est celui de ses contemporains, Fauré, Debussy et Ravel. En outre, des juxtapositions d'accords parfaits appartenant à des tonalités différentes sont utilisées pour leurs vertus dissonantes. L'harmonie de Roussel n'est qu'un des aspects de son écriture. Il est avant tout contrapuntiste, dans ses dernières œuvres surtout. Dans le premier stade de sa production qui comprend le trio opus 2, la sonate pour piano et violon, le poème de la forêt, l'influence de son maître d'Indy est encore assez sensible. Dans une deuxième période l'esthétique debussyste supplante celle de l'animateur de la Schola. C'est l'époque des " Évocations " pour soli, chœurs et orchestre. Mais, à l'opposé de l'auteur des " Reflets dans l'eau ", Roussel se refuse à « préciser l'identité des lieux » qu'il a évoqués dans cette œuvre. Son art n'a pas l'ambition de décrire quoi que ce soit; il doit se contenter de faire partager à l'auditeur l'émotion que l'auteur a ressentie en l'exprimant par les sons. « Je n'ai pas prétendu localiser une impression, dit-il, ni suggérer expressément un décor. »

La danse est une précieuse source d'inspiration pour cet artiste que rien de ce qui est beau dans le monde visible ne laisse indifférent; ses rythmes de ballet témoignent d'une inspiration sans cesse renouvelée. Dans le " Festin de l'Araignée ", ballet et féerie, le monde des insectes est en proie aux mêmes passions que celui des hommes. La science des rythmes mise au service du coloris instru-

mental et le choix judicieux des timbres aptes à incarner la voix de ces êtres minuscules et fragiles, sur lesquels aucun musicien ne s'était encore penché, concourent à faire de ce « festin » un régal pour les trente-deux instrumentistes (et pour les auditeurs) auxquels la partition s'adresse. C'est, avec la suite en *fa*, l'œuvre la plus populaire de Roussel. Dans l'opéra-ballet " Padmavâti " il renoue avec une vieille tradition française remontant à Campra et à Rameau. « La danse, comme le dit le librettiste Louis Laloy, s'y rattache directement à l'action. » P. Dukas admirait l'originalité des rythmes — l'ivresse rythmique dans la danse des femmes du palais — et les « recherches harmoniques les plus audacieuses », suggérées par les modes exotiques dont le charme étrange captive Roussel.

Le scherzo d'orchestre " Pour une fête de printemps " appartient au domaine de la musique pure.

Au cours d'une troisième période de son activité créatrice, qui débute en 1925 environ, Roussel se consacre surtout à des œuvres symphoniques. La " Suite en *fa* " respecte, comme il l'a dit lui-même, « le moule classique de l'ancienne suite ». Les bases tonales sont simples — *fa* majeur et *ré* mineur (le relatif mineur de *fa*). Mais il a pris soin de spécifier que « le caractère moderne des idées, de l'orchestration, de la mise en œuvre harmonique » ne fait aucun doute. Les développements, ajoute l'auteur, qui « s'enchaînent sans interruption dans une trame musicale continue sont un procédé cher à Bach ». Ce retour à Bach s'accompagne d'un hommage à Rameau. La netteté et l'élégance de ce maître du 18e siècle revivent dans les ballets " Naissance de la lyre ", " Bacchus et Ariane ", " Aeneas ". On retrouve la même netteté, le même souci de la forme, la même pureté de lignes dans les troisième et quatrième symphonies et dans le psaume LXXX.

Roussel remonte même jusqu'à G. de Machault dans les nombreuses mélodies de ses dernières années, dans lesquelles la trame mélodique s'inscrit en un contrepoint dépouillé.

Par la netteté et la limpidité de ses structures musicales, par sa prédilection pour le contrepoint, son goût de l'écriture modale, son culte pour Rameau et les musiciens français de la Renaissance et du Moyen Age, Roussel a exercé une forte influence sur le groupe des Six. Il est considéré comme un maître, non seulement en France, mais aussi à l'étranger et, en particulier, en Allemagne.

LES TENDANCES ET L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE DU 19e SIÈCLE A L'ÉTRANGER 13

A — ITALIE

1) G. Verdi (1813-1901)

La musique italienne de la première moitié du 19e siècle est représentée par quatre noms : Rossini, Bellini, Donizetti, Spontini. Tous les quatre vinrent chercher la consécration de leur talent à Paris, qui était alors la capitale musicale de l'Europe. Dans la deuxième moitié de ce siècle le centre de gravité de la musique d'opéra se déplacera vers l'est et se localisera d'abord à Munich, puis à Bayreuth. En 1866, 68 et 69, furent représentés à Munich, grâce à l'initiative du roi Louis II, les chefs-d'œuvre de la maturité de Wagner : " Tristan ", les " Maîtres " et " L'Or du Rhin ". Au triomphe de ces trois drames lyriques succéda en 1876 l'apothéose de Wagner et du grand œuvre wagnérien : la création à Bayreuth de " L'Anneau du Nibelung " et de " Parsifal " six ans plus tard.

L'Italie est le seul pays qui ait eu le privilège (Berlioz étant incompris en France) d'opposer à Wagner un génie de la même envergure, bien que foncièrement différent du poète, philosophe et musicien Wagner : Giuseppe Verdi, qui naquit la même année que Wagner, en 1813 (c'est à peu près tout ce qu'il a de commun avec le maître de Bayreuth, auquel il survécut dix-huit ans); d'humble extraction, il dut à un riche négociant de Bussetto, petite ville dans les environs de laquelle se trouvait l'auberge paternelle, de recevoir une initiation musicale. Car Barenzi — c'était le nom de ce mécène — avait remarqué que le jeune Verdi était très doué pour la musique.

Il apprit le contrepoint, la fugue et l'harmonie et se prit d'admiration pour Palestrina, Scarlatti et Beethoven.

Wagner avait recommandé aux jeunes musiciens de préserver dans leur production les caractères distinctifs de leur race. « Ne soyez d'aucune école et surtout pas de la mienne », avait dit le grand homme. Verdi pouvait se passer de telles admonestations. Il a toujours été lui-même; c'est sans doute le seul musicien du 19e siècle qui n'ait pas subi l'influence du génie tumultueux de Wagner. Son art possède d'emblée toutes les qualités que le peuple italien souhaite trouver dans la musique : primauté du chant, orchestration discrète qui ne recouvre pas les voix, action dramatique captivante, ligne mélodique naturelle et aisée. Ces qualités sont déjà discernables dans le premier opéra de Verdi, " Oberto " (1839), qui ne remporta cependant qu'un demi-succès. Peu après un sort cruel l'accable et l'accule au bord du désespoir : il perd successivement son fils, sa fille et sa femme, dont le père était Barenzi, son protecteur de jadis. C'est dans son art qu'il trouve le réconfort; après l'échec d'un deuxième opéra, " Nabucco " lui vaut un triomphe à la Scala de Milan (1842). Dans cette troisième œuvre, ainsi que dans " Les Lombards " (1843), le patriotisme italien dressé contre l'occupation autrichienne trouvait ample matière à s'exalter. La complainte des esclaves hébreux débouche sur une lueur d'espoir : « Va planer, ô pensée, sur les ailes du chant » (*Va, pensiero, sull' ali dorate*). Ce sursaut de l'âme captive et férue de liberté ainsi que l'hymne des croisés lombards glorifiant éperdument le sol de la patrie, stimulèrent les cœurs et les esprits et furent d'autant plus populaires que la plaine lombarde était alors foulée par la soldatesque étrangère. Verdi ne tarda pas à être considéré et fêté comme le héraut et le chantre de l'indépendance et sa musique reflétant les aspirations patriotiques de ses concitoyens de l'époque du *risorgimento* (renouveau) fut à la fois source d'exaltation et promesse de libération.

Les années de jeunesse de Verdi coïncident avec le romantisme littéraire et musical. Le choix de ses livrets témoigne de la tournure d'esprit romantique du compositeur : " Ernani ", " Rigoletto " (d'après V. Hugo), " Les Brigands ", " Jeanne d'Arc " (d'après Schiller). Shakespeare est l'écrivain préféré du musicien italien; il lui est redevable des livrets qu'il a commandés à divers collaborateurs pour " Macbeth ", " Otello " et " Falstaff ". Des vingt-huit opéras du maître italien une demi-douzaine sont des chefs-d'œuvre : " Rigoletto ", le " Trouvère " (malgré les livrets ineptes), la " Traviata ", " Aïda ", " Otello " et " Falstaff ". Aucun des autres n'est négligeable : tous contiennent des scènes magnifiques, la " Force du Destin " et le " Bal masqué " notamment. Verdi at-

tache une grande importance à la vérité de l'expression ; ses caractères ont le naturel et la spontanéité de la vie. L'orchestration, qui est encore assez conventionnelle dans les premiers opéras, s'étoffe au fur et à mesure que le musicien, pour lequel la sincérité est une nécessité éthique et esthétique, lui confie un rôle psychologique. Il renonce à partir d'" Aïda " aux ornements superflus (ritournelles, vocalises et autres fioritures). La « mélodie continue » de Wagner ne fut sans doute pas étrangère à cette évolution. C'est le jaillissement mélodique quasi continu qui est la parure la plus étincelante de l'œuvre entier.

Vers le milieu du siècle Verdi triomphe avec " Rigoletto ", le " Trouvère " et la " Traviata " (1853); c'est le bel canto planant sur le malheur, le désespoir et la mort. Mais la vérité dramatique, l'intensité de l'expression et le torrent musical emportent l'adhésion des auditeurs. Avec " Aïda " c'est l'apogée et l'éclatante consécration internationale du génie du maître italien. Après ces triomphes Verdi se retire dans la solitude de sa propriété champêtre de Sant' Agata (1871). Ce sage s'adonne aux tâches multiples que requièrent l'entretien et l'exploitation de la ferme modèle attenante au logis seigneurial. Délaissant l'opéra il écrit un " Requiem " à la mémoire de son ami, l'écrivain Manzoni, dont il admirait, comme tous les Italiens, le célèbre roman " I promessi sposi " (Les fiancés). Dans cette grandiose messe des morts le maître exhale sa douleur en accents lyriques et dramatiques qui s'opposent en saisissants contrastes, exactement comme dans les opéras.

Le fin lettré Arrigo Boïto, qui est aussi l'auteur d'un opéra de valeur, " Mefistofele ", proposa un jour au vieux maître un livret remarquable d'après l' " Othello " de Shakespeare. Verdi s'enflamma pour ce sujet que Rossini avait déjà traité avec éclat; aussi jeune d'esprit, aussi enthousiaste et vigoureux que jamais, il écrit un " Otello " magistral, dans lequel l'action dramatique jaillit du cœur ténébreux du sinistre Iago, misanthrope, nihiliste et diabolique, qui fait d'Otello le jouet de ses criminelles intrigues. La musique est aussi véhémente et haletante que l'enchaînement fatal des épisodes qui mènent à la double mort des époux. La division traditionnelle de l'opéra en récitatifs, airs et ensembles, est sacrifiée au profit du naturel et de la vérité dramatique. L'invention mélodique est aussi fraîche et aussi riche (au dernier acte surtout) que dans les œuvres de la jeunesse. Mais l'orchestre trouve des accents nouveaux (dans le credo nihiliste de Iago par exemple, dans les scènes entre Iago et Otello, entre Otello et Desdémone au troisième acte) pour suggérer l'ignominie de Iago et exprimer la fureur sanguinaire d'Otello; quelques inflexions harmoniques, trouvailles de génie, suffisent au maître italien. Verdi n'a que très

rarement recours au leitmotiv et jamais systématiquement (le thème du destin dans la " Force du Destin " par exemple est obsédant comme la fatalité à laquelle les personnages n'échappent pas).

L'ouvrage le plus étonnant, le plus magistral, le plus juvénile de Verdi (il avait quatre-vingts ans quand il le conçut) est sans conteste " Falstaff ", dont Boïto avait une nouvelle fois fourni l'argument au maître d'après les " Joyeuses Commères de Windsor ". Il témoigne d'une faculté de renouvellement extraordinaire, d'une sève intarissable et d'un humour bouffon pimenté de malicieuses facéties, auquel le maître de la tragédie en musique n'avait que rarement donné cours dans les ouvrages précédents (1). Le dernier acte de " Falstaff " est, avec le quatrième acte d' " Otello " — l'un l'épopée du comique, l'autre, un abîme de douleur et de désespoir —, ce que Verdi a réalisé de plus grand et de plus parfait. La fugue finale de " Falstaff " est d'un brio étourdissant. L'étude de Palestrina a porté ses fruits (2).

Pendant les sept ans qu'il lui restait à vivre après le triomphe de " Falstaff " (1894), Verdi n'écrivit plus que de la musique religieuse : " Quattro pezzi sacri " (Quatre pièces religieuses); coïncidence curieuse : à la même époque Brahms écrit sa dernière œuvre : ' Vier ernste Gesänge " (Quatre chants graves). En 1897 il perdit sa seconde femme, la cantatrice Guiseppina Strepponi, qui avait renoncé à sa carrière pour se consacrer entièrement au service de son illustre époux qui ne lui survécut que de quatre ans.

Ce qui caractérise l'œuvre entier de ce grand maître c'est l'unité de style. « Lorsqu'une œuvre dramatique est d'une seule coulée, dit-il, elle procède d'une idée directrice ; il faut s'efforcer de la faire apparaître »; et il ajoutait : « Je crois à l'inspiration. Un art qui manque de naturel et de simplicité n'est pas digne de ce nom. » C'est le Latin qui parle ici. Cette simplicité et ce naturel font parfois défaut au Germain typique qu'est Wagner (dans la " Tétralogie " surtout). Si ces deux hommes de génie s'étaient connus et fréquentés, la sagesse et le bon sens de l'Italien auraient pu avoir une influence heureuse sur l'Allemand, génie et artiste plus puissant assurément, mais inférieur à Verdi en tant qu'homme persuadé que tout lui était dû parce qu'il avait du génie.

(1) Dans son deuxième ouvrage qui est l'opéra-bouffe " Un jour de règne " et dans quelques épisodes comiques de la " Force du Destin " et du " Bal masqué ".

(2) Dans " Macbeth ", l'écriture fuguée était apparue, puis dans le " Requiem " : double fugue du *sanctus,* fugue du *Libera me.*

2) Le vérisme : Mascagni – Leoncavallo – Puccini – Menotti

Dans les dernières années de la vie de Verdi, trois compositeurs italiens sont parvenus à une notoriété discutable et qui s'est maintenue jusqu'à nos jours, malgré les réserves qui s'imposent au sujet d'œuvres où le savoir-faire et l'habileté routinière ont plus de part que la réflexion et la sincérité : Mascagni, avec " Cavalleria rusticana ", Leoncavallo avec " Paillasse ", Puccini (1858-1924) avec " Manon Lescaut " et la " Tosca ". Leur préoccupation commune était, à les en croire, la recherche de la vérité (de là le terme de « vérisme »). Or, cette prétendue vérité était pour eux synonyme de réalisme et ils se réclamaient de Verdi; mais les scènes réalistes de l'auteur de " Falstaff " sont imprégnées de cette poésie diffuse et indéfinissable qui est la marque du génie. Le réalisme de ces épigones débouchait rapidement sur la vulgarité; s'il est indéniable que la musique de Verdi frôle quelquefois la vulgarité, un coup d'aile l'emporte sur-le-champ loin des bas-fonds, où se vautrent souvent les musiciens du vérisme. Leur incontestable talent s'abaisse à flatter le goût d'un public incapable de distinguer un mélodrame d'une œuvre d'art. Dans une lettre écrite en 1892 au grand chef d'orchestre Hans von Bülow, Verdi stigmatisait en ces termes les entreprises de ses cadets véristes : « Nous, fils de Palestrina, nous avons aussi une école, grande, et nous appartenant en propre. Maintenant elle s'est fait bâtarde et menace ruine. » Plus proches du naturalisme que du réalisme, le vérisme est surtout synonyme de mauvais goût et pèche par un excès de sensiblerie larmoyante et d'effets grandiloquents ou d'une grossière crudité. Puccini est le plus doué de ces trois musiciens. " La Bohême " et surtout " Gianni Schicchi ", petit chef-d'œuvre d'esprit et de poésie, sont bien supérieurs au reste de l'œuvre.

Menotti, dont " Le Consul " fut représenté dans les deux hémisphères, est un vériste attardé.

3) Le renouveau de la musique italienne

En réaction contre le groupe vériste, trois musiciens de grande valeur, Respighi, Casella et Malipiero ont rénové la musique italienne du début du 20e siècle.

Ottorino Respighi (1879-1936) est l'auteur des " Pins de Rome " et des " Fontaines de Rome " qu'on entend aussi fréquemment en France qu'en Italie. Ce sont, à l'exemple de Rimski-Korsakoff, qui fut le maître de Respighi, des poèmes symphoniques d'un pitto-

resque un peu grêle et facile, dans lesquels une orchestration magistrale parvient à dissimuler le manque de profondeur. Les " Airs antiques " et les " Danses italiennes " ainsi que le mystère " Marie d'Égypte " sont supérieurs aux poèmes symphoniques et aux opéras. Le mérite de Respighi est d'avoir rendu sa dignité à la symphonie que l'opéra avait presque complètement évincée au 19e siècle.

Alfredo Casella (1883-1947), qui fut l'élève de Fauré, fréquenta Debussy et Ravel. Pianiste de premier ordre, auteur d'un excellent manuel de technique pianistique, sa sonatine et ses " Contrastes " pour piano sont d'un très grand intérêt. Son " Concerto romano " pour orgue et la " Sicilienne e burlesca " pour violon sont des œuvres fortes et originales. Les " Scarlattiana " pour orchestre sont un hommage à ce grand maître du 18e siècle italien, comme " Pulcinella " de Stravinski est un témoignage d'admiration pour Pergolèse. Dans le ballet " La Giara " (La jarre) c'est la chanson populaire de l'Italie du Sud qui féconde l'inspiration du musicien.

Franceso Malipiero (né en 1882) est le plus important et le plus fécond des musiciens italiens contemporains. Sa musique, d'une originalité frappante — c'est le cas de le dire; car elle est rude, véhémente et agressive comme celle de Hindemith —, n'est pas d'un abord facile, pas plus que celle de Roussel, que Malipiero fréquentait à Paris et avec l'art duquel il a d'incontestables affinités. Même rigueur, même intransigeance dans le dessin de la ligne mélodique, souvent heurtée et distendue en intervalles fort espacés, même poésie secrète et rétive, même profondeur, mêmes effets de contraste. Dans la musique européenne une tendance générale se fait jour à l'aube du 20e siècle : le retour aux maîtres anciens. En Allemagne Brahms, Max Reger et Max Bruch en sont les principaux représentants, en France C. Franck et surtout d'Indy, Roussel, Fauré, Debussy, Ravel et Francis Poulenc, en Italie Casella et Malipiero. " Vivaldiana " de Malipiero témoigne de l'intérêt qu'il porte au siècle d'or de la musique italienne. Le quatuor " Rispetti e Strambotti " renoue avec la musique de la Renaissance, pour laquelle Fauré et Roussel éprouvaient également une vive admiration. Les sommets de l'abondante production symphonique de Malipiero sont : " Sinfonia del Silenzio e della morte ", titre bien romantique — des effluves romantiques imprègnent en effet ses premiers poèmes symphoniques — " Ditirambo tragico ", " Maschere que passano " (Des masques qui passent) ; pour le théâtre lyrique : " L'Orfeide ", qui contient les splendides " Sette canzoni ", dont l'écriture, d'une audace extrême, choqua profondément les auditeurs parisiens en 1919. Euripide, Goldoni, Shakes-

peare, Calderon, Hoffmann et Pirandello inspirent tour à tour ce musicien éclectique. Du ballet " Stradivarius " il passe à l'oratorio " La Cène ", de la musique de chambre (" Alla madrigalesca ") au mimodrame " Pantea ".

B — ESPAGNE

1) *Albeniz* (1860-1909).

Au 18e siècle l'influence italienne avait été prépondérante en Espagne. Scarlatti y avait séjourné de 1729 à 1754; Boccherini y avait passé presque toute sa vie. L'influence de Scarlatti est patente sur Soler, un des musiciens espagnols les plus réputés du 18e siècle; il fut à Vienne le rival de Mozart avec son opéra " Cosa rara ". Au début du 19e siècle les opéras de Rossini firent fureur en Espagne, comme partout ailleurs. Vers le milieu du siècle plusieurs musiciens espagnols s'associent dans le dessein de donner un nouvel essor à la *Zarzuela,* qui est à peu près l'équivalent de l'opéra-comique français. Le véritable rénovateur de la musique espagnole fut toutefois Felipo Pedrell, compositeur fort estimable, féru de folklore espagnol et animateur plein d'enthousiasme qui sut insuffler son âme ardente aux musiciens espagnols contemporains et notamment à Albeniz, Granados et M. de Falla. Dans son manifeste " Por musica nuestra " il plaida en faveur d'un art national, débarrassé des influences étrangères, de l'italianisme en particulier.

C'est Isaac Albeniz (1860-1909) qui fut le principal protagoniste de la rénovation de la musique espagnole. D'une extraordinaire précocité, il se fait entendre en public dès l'âge de quatre ans; il avait commencé son initiation au piano à deux ans. D'humeur aventureuse, il vit d'abord d'expédients extrêmement burlesques pendant que sa famille se débat dans d'inextricables difficultés matérielles. Chopin et Schumann sont ses maîtres spirituels. Il fait la connaissance de Liszt qui s'intéresse au jeune prodige; il accompagne le maître hongrois à Rome et à Weimar. Puis ce sont les tournées de concert à travers l'Europe, au cours desquelles il interprète non seulement les œuvres des musiciens classiques et romantiques, mais aussi Bach, Couperin et Scarlatti pour lequel il a un culte. A Paris, il se met à l'école de Vincent d'Indy et reçoit de précieux conseils de composition de Paul Dukas. Il se lie avec Debussy et Ravel. Ce pianiste éminent a surtout écrit pour son instrument favori, le piano. C'était un improvisateur de génie et la plupart de ses " Chants d'Espagne ", des " Souvenirs de Voyage ", des " Danses espagnoles " sont des improvisations captées. « Je faisais ça très vite », dit-il. Dans ce qu'il appelle modestement « ça » il y a de petits chefs-d'œuvre, chers au cœur de tout pianiste et

issus de la rencontre d'un homme de génie, nourri de la sève du terroir, avec l'esprit d'une race : " Cordoba ", " Seguidillas " et " Sous le palmier " (dans les " Chants d'Espagne "), " Sevilla ", " Cadiz ", " Granada " (dans la suite espagnole), la " Vega " et la " Sérénade espagnole ". L'apogée de l'œuvre pianistique d'Albeniz est le célèbre recueil de douze pièces intitulé : " Iberia ".

Ce que Debussy a dit d'une de ces pièces : " Eritana " vaut pour l'ensemble. : « Jamais la musique n'a atteint des expressions aussi diverses, aussi colorées. Les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images. » Attentif aux effets de contraste, Albeniz a recours aux modes antiques relayant les tonalités traditionnelles. M. de Falla a analysé " Albaicin " qui évoque le pittoresque quartier gitan de Grenade : « usage d'un circuit mélodique ne dépassant pas les limites d'une sixte, réitération obsédante d'une même note... mélodisme rappelant plutôt une inflexion vocale qu'une tournure ornementale ». Dans " Triana " le cliquetis des secondes mineures suggère des frôlements et des contacts équivoques dans la cohue d'un faubourg grouillant de gitans, de gratteurs de guitare et de badauds en quête d'aventure. Aucune analyse ne peut rendre l'intense poésie, la plénitude de vie et l'envoûtement de ces pages tour à tour ardentes et fiévreuses, ensoleillées et âpres, passionnées et tendres, frénétiques et suaves.

" Iberia " est sans doute le chef-d'œuvre absolu de la littérature du piano (1). Le poème symphonique : " Catalonia ", et l'opéra-comique : " Pepita Jimenez " sont des œuvres colorées et pittoresques qu'on n'entend malheureusement presque jamais.

2) *Granados.*

Enrique Granados (1868-1916), pianiste hors de pair comme Albeniz, est l'auteur de danses espagnoles (pour piano) aux rythmes trépidants, aux thèmes caractéristiques et familiers à tout pianiste. Son chef-d'œuvre, les " Goyescas ", a enrichi la littérature du piano d'une œuvre puissante et évocatrice dans laquelle l'imagination créatrice du musicien espagnol est stimulée par les dessins de Goya, comme Moussorgsky l'avait été par les « tableaux d'une exposition » qu'il avait vue à Moscou. La " Serenada del espectro " fourmille de trouvailles étonnantes dans le domaine de la mélodie, de l'harmonie et du rythme. Dans la quatrième pièce des " Goyescas " la plainte notalgique, passionnée et altière de la jeune fille (*la maja*) incarne admirablement l'âme ardente, tourmentée et orgueilleuse de l'Espagne. Elle nous émeut aussi profondément

(1) « Iberia, c'est la mer veille du piano, dit Messiam, elle prend sa place, peut-être la plus haute, parmi les étoiles de première grandeur de l'instrument-roi. »

dans les modulations dolentes de certaines des " Tonadillas " (chansons populaires espagnoles) qui surprennent, comme le dit Mme de Castella, par « l'audace des intervalles mélodiques aussi bien que par la broderie harmonique de l'accompagnement » (1).

Granados a écrit de nombreuses *zarzuelas* à peu près inconnues en France.

3) *Manuel de Falla* (1876-1946).

Le plus génial des musiciens espagnols du renouveau musical hispanique naquit huit ans après Granados et vécut jusqu'en 1946, tandis que Granados avait péri avec sa femme dans le naufrage du « Sussex », torpillé en 1916 par un sous-marin allemand. Manuel de Falla est, tout comme Albeniz et Granados, un fervent admirateur de Scarlatti. Il a également bénéficié de l'enseignement de la Schola et durant son séjour à Paris il se lia avec toutes les célébrités musicales de l'époque.

Les quatre pièces espagnoles (pour piano) et les sept chansons populaires espagnoles d'un lyrisme très personnel témoignent de l'attrait que le folklore exerce sur lui; il se l'approprie en le recréant, en l'individualisant et en le dépouillant de ses arabesques tout en préservant son essence profonde et son cadre pittoresque. Il arrive à Paris, précédé d'une réputation de dramaturge lyrique de grande classe. Son opéra " La Vie brève ", descriptif, fiévreux, angoissant, est déjà une œuvre puissante et originale, vériste par sa violence et son dénouement (1905). C'est à Paris qu'il écrivit les " Siete canziones " (Sept chants) et les " Nuits dans les jardins d'Espagne " (pour piano et orchestre), hommage fervent aux nuits parfumées de son pays natal. " L'amour sorcier " — un ballet avec chant dont la danse rituelle du feu est la page maîtresse — exerce ses ravages chez les Gitans d'Andalousie, tandis que le " Tricorne " est un ballet empreint d'un humour bon enfant et d'une franche gaieté.

Les " Tréteaux de Maître Pierre ", d'après un épisode de Don Quichotte, sont une sorte de comédie pour trois personnages : le montreur de marionnettes (Maître Pierre), Don Quichotte et le commentateur. Réduite à sa plus simple expression, cette brève action ne requiert que ces trois personnages et un petit orchestre pour donner une version musicale, d'une netteté et d'une fidélité étonnantes, d'un chapitre du roman de Cervantès. L'écriture du maître espagnol va du foisonnement orchestral de la " Vie brève " au dépouillement et à l'extrême simplicité des " Tréteaux ", du caractère « vériste » des débuts à la haute spiritualité de cette

(1) Cité par N. Dufourcq dans " Encyclopédie de la Musique " (Larousse).

comédie musicale et du concerto pour clavecin et orchestre réduit, où la musique est au service d'une ascèse volontaire et purificatrice. Dans ce climat translucide des hauts sommets où on respire le même air que dans « l'Offrande musicale » de Bach et dans les " Variations Diabelli ", seul un puissant esprit et une âme bien trempée pouvaient se maintenir. Le dernier opéra de M. de Falla " L'Atlantide " — inachevé et terminé par le compositeur espagnol Ernesto Halffter — est un chef-d'œuvre aussi parfait que les " Tréteaux ".

C — RUSSIE

1) Le Renouveau : Glinka

La Russie a toujours été un des pays d'élection de la musique. La richesse du folklore russe est inépuisable. Chose curieuse : l'intervalle de seconde augmentée qu'Albeniz emprunte au folklore espagnol se retrouve dans mainte chanson populaire russe. Quant à la musique d'église, elle a de tout temps joué un rôle capital chez ce peuple profondément religieux, où chaque foyer avait son icône. Sur cet arbre verdoyant du folklore vint se greffer au 18e siècle une plante adventive : les ramures et les excroissances de l'opéra italien, accessible, il est vrai, aux seuls privilégiés de la naissance et de la fortune. Comme en Espagne et en France une réaction se produit alors dont le promoteur Michel Glinka (1804-1857) avait lui-même subi, durant son séjour en Italie, la fascination de la musique italienne. Encouragé par son professeur de musique, le Berlinois Dehn, à se pencher sur le trésor du folklore russe et à y retremper son inspiration, Glinka met en musique un épisode de l'histoire russe. C'est ainsi que naît le premier opéra russe : " La Vie pour le Tsar " qui remporte, en présence du tsar régnant, un succès éclatant (1836). Le deuxième opéra de Glinka, " Rouslan et Ludmilla ", composé sur un livret du grand poète Pouchkine, confirme sa vocation de rénovateur de la musique russe. Parmi ses compositions pour orchestre il faut citer l'admirable scherzo d'orchestre " Kamarinskaia ", dont Tchaikovsky a dit qu'il est pour la musique russe ce que le gland est pour le chêne : il le contient tout entier en puissance.

2) La réforme de Dargomijski

Alexandre Dargomijski (1813-1869) est le continuateur de l'œuvre de rénovation dont Glinka avait pris l'initiative. Il est l'auteur de deux opéras : " Roussalka " et le " Convive de pierre ",

dont les sujets sont également empruntés à Pouchkine. Paul Dukas a dit de ce dernier opéra qu'il est la « pierre angulaire » de la musique russe. Soucieux de simplifier et de réformer l'opéra en le réduisant à une trame musicale continue, où, en dehors de deux airs populaires, un récitatif *déclamatoire* et quelquefois, quand le texte le suggère, *mélodique* adhèrent strictement à la parole, il réalise trente ans avant Debussy une réforme de l'opéra proche de celle que le musicien français a menée à bien dans Pelléas. « Je veux, disait Dargomijski, que la note soit l'équivalent du mot. Je veux la vérité et le réalisme. » L'élément essentiel de l'opéra ainsi conçu est le chant qu'il avait étudié dès son enfance en même temps que le piano. Dans les mélodies de ce réformateur de l'opéra, écrites bien avant le " Convive de pierre ", le récitatif épousant étroitement les nuances de la parole consacrait déjà la suprématie de la voix sur le piano ou l'orchestre.

3) Le Groupe des Cinq et son animateur : Balakireff

Dargomijski était mort en 1869 avant d'avoir pu achever le " Convive de pierre ". Rimski-Korsakoff et Cui s'en chargèrent. Ces deux musiciens faisaient partie d'un *Groupe, dit des Cinq,* qui s'était constitué à Saint-Pétersbourg, à l'instigation de Balakireff, et dont les deux autres membres étaient Borodine et Moussorgsky. Leur but était de continuer l'œuvre d'épuration et de rénovation commencée par Glinka et Dargomijski. Aucun de ces réformateurs n'était musicien de profession. Leur amour de la musique et leur enthousiasme comblaient les lacunes du bagage requis en l'occurrence. Ils commencèrent par se mettre à l'école des grands compositeurs étrangers chers à leur cœur : Liszt, Schumann, Berlioz. Pour Wagner ils éprouvaient une admiration mitigée, critiquant ses conceptions esthétiques et philosophiques. Tous ont le culte du plus beau des instruments, la voix humaine; tous écriront de splendides mélodies; ils ont en outre en commun le goût du poème symphonique qu'ils tiennent de Liszt. Tous s'abreuvent aux sources inépuisables du folklore russe et des chants de l'église orthodoxe, aux modes médiévaux et byzantins.

a) *Mili Balakireff* (1837-1910) était un excellent pianiste, dont la pittoresque et splendide (et très difficile) fantaisie " Islamey " continue à figurer aux concours des conservatoires du monde entier. Son poème symphonique " Thamar " est une des rares œuvres qu'on entend encore parfois au concert. Il a publié en 1866 un important recueil de chansons populaires russes.

b) *César Cui* (1835-1918) a été l'élève de Balakireff. Il a écrit plusieurs opéras, " Mamzelle Fifi ", " Matteo Falcone ", etc., dont les titres mêmes démontrent que l'orientation de son esprit était occidentale, bien qu'il ait secondé de grand cœur les autres membres du « puissant petit groupe » (c'est ainsi qu'on l'appelait en russe).

c) *Alexandre Borodine* (1834-1887) remédie aux lacunes de sa formation musicale par une intuition rare du coloris orchestral et par une inspiration généreuse qui jaillit d'un cœur aimant et compatissant aux misères des petites gens. La fougue rythmique l'emporte sur le savoir-faire harmonique. C'est à Liszt et à Berlioz qu'il doit sa remarquable science du maniement des timbres de l'orchestre. Son poème symphonique : " Dans les steppes de l'Asie centrale " et l'opéra " Le Prince Igor " où figurent les fameuses danses polovtsiennes, font honneur à ce chimiste de profession, possédé du démon de la musique et merveilleusement doué. On lui doit en outre trois symphonies d'une grande noblesse et profondeur de sentiment, et deux quatuors remarquables.

d) *Alexandre Rimski-Korsakoff* (1844-1908) est un virtuose de l'orchestration qui fut de bonne heure séduit par la profonde musicalité du folklore russe, dont il publia une fort belle anthologie en 1877. Son lyrisme personnel, amalgame d'un talent plein de spontanéité et de fraîcheur et de l'apport du folklore, n'a cependant ni la saveur ni la profondeur de celui de Borodine ou de Moussorgski. Son invention mélodique n'est pas toujours de très bon aloi ni d'un goût raffiné, mais les sortilèges de l'éblouissante orchestration changent en or pur ce qui serait considéré comme trivial ou contestable dans une partition moins parfaite. Ses opéras " Sadko ", " Tsar Saltan " et " Le Coq d'Or " sont colorés et pleins de vie. Les poèmes symphoniques " La grande Pâque russe ", " Capriccio espagnol ", " Schéhérazade " sont universellement connus et admirés à juste titre. C'est lui qui écrit la première symphonie de la musique russe. Rimski a formé de nombreux disciples, dont Stravinsky et Prokofieff.

e) *Moussorgsky.*

1°) *L'homme.* — Le plus génial des Cinq, le plus typiquement russe, est Modeste Moussorgsky (1839-1881); officier d'active, il avait étudié Liszt dès l'âge de sept ans. L'adolescent se passionne pour les sonates de Beethoven. A vingt ans il démissionne de l'armée pour se vouer entièrement à la musique. Pour subsister il est obligé d'accepter d'humbles besognes de scribe impécunieux; il est proche des mou-

jiks, des humbles, du petit peuple qu'il aime, qu'il plaint, qu'il comprend et dont il partage les soucis et les misères. La complainte de l'innocent qui termine sur une note de résignation accablée la grandiose fresque de " Boris " est le cri de détresse du peuple russe tout entier, éternel souffre-douleur et victime de famines périodiques et d'un climat inhumain. Cherchant, comme beaucoup de ses compatriotes, l'oubli et le réconfort dans les paradis artificiels de la vodka, miné par les privations, l'alcool et souffrant d'un déséquilibre nerveux, il meurt à quarante-deux ans, abandonné par ses amis du Groupe des Cinq, qui lui reprochaient son intempérance, dans un hôpital militaire où des âmes charitables l'avaient fait transporter en le faisant passer pour l'ordonnance d'un officier.

2°) *L'œuvre.* — « Je veux parler aux hommes le langage du vrai », disait Moussorgsky à une époque où son cadet d'un an, Tchaïkovsky, prétendait qu'il était insensé de « vouloir être vrai dans le domaine de l'art ». Épris de vérité et de sincérité, bon et généreux, adorant les enfants, artiste et vagabond, mystique et clairvoyant, rêveur, naïf et ivrogne, visionnaire et réaliste, inquiet et instable, proche des humbles, il ressemble étrangement à certains personnages de Dostoïevski, au prince Muichkine par exemple.

Pour Moussorgsky la vie est un drame au sens étymologique du mot, c'est-à-dire une action dont le déroulement ou les péripéties peuvent être bénéfiques ou attendrissantes (dans les admirables mélodies de la " Chambre des enfants " et dans la première scène du deuxième acte de Boris, où la nourrice joue et chante avec les enfants du tsar), déprimantes et angoissantes (dans celles du recueil " Sans soleil " et dans " l'Orphelin "), tragiques et d'un humour macabre (dans les " Chants et danses de la mort ").

Dans son chef-d'œuvre, " Boris Godounov " (1868-1869), le peuple russe est le héros de cette épopée dont Pouchkine a, une fois de plus, fourni le canevas. C'est par ses prières, ses clameurs, ses altercations pittoresques et ses acclamations frénétiques que s'exprime la foule, rudoyée par les exempts; aussi croyante que superstitieuse, aussi bienveillante que misérable, elle implore la bénédiction de Dieu sur Boris et lui fait fête le jour du couronnement. Ces chants, tour à tour exaltés et narquois, recueillis et triomphaux, reflètent l'âme slave, à la fois simple, complexe et contradictoire, avec une plénitude et une puissance inouïes. Quant aux personnages, Moussorgsky leur insuffle une vie intense qui en fait des types universellement humains ayant valeur de symbole. Boris est le type de l'ambitieux allant jusqu'au crime, mais resté humain; aimant passionnément ses enfants, il est en butte à l'angoisse, au remords,

aux hallucinations. C'est le Macbeth russe. Son thème anxieux et bref le caractérise pertinemment. Grigori est la personnification du jeune intrigant jouant avec intrépidité et désinvolture un empire sur un coup de dés. Son thème, nostalgique et dolent en mineur, est belliqueux et triomphal en majeur (1). Pimenn est le saint homme absorbé par de vastes études historiques. Les intervalles rapprochés de son thème suggèrent la minutieuse exploration et l'intemporelle patience du moine pour lequel le temps est une notion abstraite. Le jésuite Rangoni est un rhéteur au verbe à la fois impérieux et envoûtant (dans la scène avec Marina dont les inflexions rappellent les courbes mélodiques de l'opéra italien).

Le second opéra, la " Khovantchina " (inachevé), un « drame musical populaire », n'est pas inférieur à Boris. " Une nuit sur le mont Chauve " est l'irruption du fantastique et du surnaturel dans le poème symphonique. Les admirables " Tableaux d'une exposition " écrits pour piano (et orchestrés par Ravel) sont une transcription musicale déjà impressionniste de scènes populaires et de sites russes dessinés par un ami du musicien.

Dans " Boris " et la " Khovantchina ", Moussorgsky parachève la réforme de l'opéra inaugurée par Dargomijski. L'instinctive et parfaite appropriation du récitatif au caractère des personnages, ses extraordinaires trouvailles harmoniques, qui faisaient frémir Tchaïkovsky, sa virtuosité rythmique, l'alternance du folklore et des modes de la liturgie orthodoxe, la couleur locale prestigieuse des scènes populaires, la puissance de suggestion et d'évocation de son art tout intuitif et son génie dramatique font de ce créateur d'une originalité foncière un des plus grands musiciens de tous les temps.

4) Deux indépendants : Tchaikovsky — Scriabine

a) *Pierre Tchaïkovsky* (1840-1893).

Peu de musiciens suscitent des jugements aussi opposées et aussi inconciliables que Tchaïkovsky. Pour les uns c'est un homme de génie; pour les autres — dont la plupart sont des musiciens de profession et des critiques musicaux — il est le représentant d'un art hybride, contestable et privé de racines ethniques.

La vérité est probablement entre ces deux extrêmes. Classique par la forme, il est néo-romantique par l'inspiration comme Brahms qu'il n'aime pas, probablement parce que celui-ci a bridé ses élans

(1) Ces thèmes ne sont pas des leitmotive; ils n'apparaissent jamais systématiquement; ils sont une sorte d'épithète qualificative.

romantiques par la forme classique, tandis que la musique de Tchaïkovsky est plus que confession; elle est épanchement parfois presque indiscret, « mon cœur mis à nu », comme dit le poète. En outre son art est plus cosmopolite et aristocratique qu'authentiquement russe, bien qu'il se dise « passionnément épris de tout ce qui exprime l'esprit russe ». Les Cinq le traitent de « rhéteur ». Stravinsky a dit que Tchaïkovsky porte un « haut de forme avec une chemise russe ». « On lui reproche d'être vulgaire, poursuit l'auteur de " Petrouchka ". Son pathétisme est en lui une nécessité de nature qu'on peut ne pas aimer... » Il n'est russe que par souci de couleur locale; ses ballets : " Casse-Noisette ", " Lac des Cygnes " etc., sont pittoresques et de bon goût, mais leur coloris est occidental. Stravinsky a une prédilection marquée pour les ballets de son compatriote qui est un épigone de Schumann et qui admire Bizet (ce qui est tout à son honneur), mais qui aime aussi Massenet, ce qui prouve que son goût n'est pas des meilleurs.

Quand l'inspiration est de bon aloi, Tchaïkovsky est toutefois l'égal des plus grands maîtres de son siècle : dans ses quatrième, cinquième et sixième symphonies, dans deux de ses concertos, l'un pour violon, l'autre pour piano (en *si* bémol mineur), dans les deux opéra " Eugène Onéguine " et " La Dame de Pique ", dans son magnifique trio avec piano en *ut* mineur, d'une densité quasi orchestrale, dédié « à la mémoire d'un artiste » (le grand pianiste A. Rubinstein). Le final de ce trio est une plainte déchirante sur un rythme de marche. L'andante funèbre du splendide troisième quatuor en *mi* bémol à la mémoire du violoniste F. Laub est d'une tristesse poignante. Mais le sommet du désespoir est atteint dans le finale de la symphonie pathétique qui est l'adieu au monde de Tchaïkovsky, puisqu'il mourut désespéré dix jours après la première exécution de cette œuvre magnifique. Rongé par un chagrin qui le minait, anxieux et tourmenté, pessimiste et déprimé, doutant de lui malgré ses triomphes de compositeur comblé d'honneurs, il semble se fuir lui-même en parcourant tous les pays du vieux continent pour chercher un répit illusoire à sa neurasthénie dans de constants déplacements.

Après une période d'ostracisme Tchaïkovsky est redevenu *persona grata* en U. R. S. S. Stravinsky et Chostakovitch lui ont rendu hommage et il a influencé l'excellent musicien arménien Khatchatourian.

b) *Alexandre Scriabine* (1872-1915).

La fin du 19e siècle est en art une époque de recherches, de tâtonnements. La philosophie intuitive de Bergson et celle de Nietzsche, la poésie de Verlaine et celle de Mallarmé avaient pénétré en Russie ainsi que les romans d'Huysmans, " La Cathédrale ", " Là-bas " et " A rebours ". De ce brassage d'idées et de tendances hétérogènes naît chez Scriabine, qui avait d'ailleurs séjourné en Allemagne et en France, et qui était musicien, théosophe et métaphysicien, une conception très curieuse, rappelant celle des poètes allemands du premier romantisme (autour de 1800) : la musique est une magie qui permettra à l'homme de s'élever grâce à l'union avec la lumière vers un art universel. Ces idées assez fumeuses s'accompagnent chez Scriabine de recherches approfondies en harmonie. Tributaire de Liszt et de Wagner (Tristan), Scriabine s'est constitué un langage basé sur l'accord synthétique de sept sons (treizième de dominante). Hostile à la gamme traditionnelle, il remplace la tierce par la quarte et se sert de la quarte augmentée comme dominante. L'accord parfait est absent de son système. Ses principales œuvres sont : dix sonates pour piano (les cinq premières influencées par Chopin), le " Poème de l'Extase " (son ouvrage capital) destiné à dispenser l'extase, d'abord sensuelle, puis purifiée, par l'initiation à un monde où souffle l'esprit, et le " Poème du feu " pour orchestre, orgue, piano, chœur, cloches, clavier à lumière. Scriabine, dont l'œuvre est traversée d'éclairs de génie, a exercé une influence certaine sur Stravinsky et les musiciens dodécaphonistes.

D — QUATRE MUSICIENS TCHÈQUES

SMETANA – DVORAK – JANASEK – MARTINU

1) Bedrich Smetana (1824-1884) a été le créateur de l'opéra national tchèque avec ce chef-d'œuvre de fraîcheur, de poésie et d'esprit qu'est l'opéra " La fiancée vendue ", où la polka, danse nationale, recréée par l'art conscient, joue le même rôle que la mazurka chez Chopin. Les deux autres opéras " Dalibor " et " Libussa " sont négligés par les directeurs d'opéra malgré leurs grandes beautés. L'œuvre la plus connue et la plus admirée de Smetana est le splendide poème symphonique en six parties : " Ma Patrie ". C'est le deuxième épisode (" La Moldau " — dont

le merveilleux thème (1) est une des plus nobles inventions mélodiques de toute la musique) qui est, à juste titre, le plus populaire. Ses deux quatuors et le trio pour piano, violon et violoncelle, de caractère intime, sont tout à fait remarquables et émouvants, notamment le trio, qualifié de génial par Liszt. Le premier thème de l'allegro initial est un sursaut de douloureuse révolte contre le sort qui venait de ravir au maître tchèque un enfant de cinq ans. Dans le premier quatuor en *mi* mineur intitulé " Pages de ma vie ", Smetana s'est proposé de « décrire en sons le cours de son existence ». Des collisions de notes âpres ou stridentes suggèrent par exemple le début de la surdité qui désespérait Smetana (1876). Le deuxième quatuor est assombri par les obssessions et les affres de la névrose, due à la surdité (1883), qui aboutit à la démence. Mais la trame harmonique ne pâtit qu'exceptionnellement de cette irruption du morbide dans ce quatuor qui est une sorte de psychanalyse musicale.

2) Anton Dvorak (1841-1904) était un des huit enfants d'un humble aubergiste-boucher d'une petite localité de Bohême, pays qui a la réputation d'être le « Conservatoire de l'Europe », les Tchèques étant le peuple le plus musicien du vieux continent. Les huit enfants de l'aubergiste ne faisaient pas exception à la règle; tous jouaient d'un ou de plusieurs instruments. Le petit Antoine était le plus doué de tous et apprit très vite à jouer du piano, de l'orgue, du violon et de l'alto. Pour assurer sa subsistance et pouvoir continuer ses études il jouait du violon dans les foires et autres réjouissances publiques.

Ses " Danses slaves " et ses " Trois rhapsodies slaves " furent accueillies avec enthousiasme. De 1892 à 1901 Dvorak fut directeur du Conservatoire de New York et, à son retour d'Amérique, du Conservatoire de Prague. De bonne heure Liszt avait décelé les dons extraordinaires du jeune homme. Plus tard ce fut Brahms qui s'intéressa à lui et lui prodigua ses conseils. Ses œuvres les plus marquantes et les plus belles sont le concerto pour violoncelle, le trio avec piano opus 65, la sérénade pour cordes, les quatuors en *mi* bémol (opus 51), en *ut* majeur (opus 61), en *fa* majeur (opus 96), en *la* bémol mineur (opus 105), en *sol* majeur (opus 106) — ces deux derniers étant les plus parfaits — puis le quintette avec piano, très chantant, le quintette à cordes et le sextuor. Le magnifique *dumky-trio* (2) (pour piano, violon et violoncelle) est tout ruis-

(1) On a peine à croire que ce thème si slave d'allure et empreint d'une si pénétrante nostalgie serait, en réalité, comme le prétendent quelques critiques, un air sicilien ou napolitain.

(2) La *dumka* était une sorte de ballade d'inspiration grave et mélancolique. Cf. ex. mus. 16.

selant de splendides mélodies du folklore tchèque, tantôt nostalgiques, tantôt exubérantes et fougueuses. Le quatuor en *fa* majeur utilise des thèmes nègres et indiens qui s'amalgament ou contrastent avec ceux du folklore tchèque et tzigane. La plus connue des cinq symphonies est dite " Du Nouveau Monde ". Le mouvement lent incorpore à sa trame des thèmes nègres où s'exhale, en mélodies d'une insondable tristesse, l'âme tourmentée de la race noire. Les opéras le " Jacobin " et " Roussalka ", où abondent des passages d'une éclatante beauté, sont tombés dans l'oubli (en France du moins). Le " Stabat mater ", où le désespoir dû à la mort de trois de ses enfants est tenu en échec par la foi en la résurrection, est une des œuvres les plus magistrales et les plus touchantes de ce grand musicien qui n'a pas, dans notre pays, le rang qui est dû à son génie aussi riche que varié. Son art est la fusion du classicisme viennois et de l'éminente musicalité de la race slave.

3) Dans la lignée de Dvorak et de Smetana, Léo Janasek (1854-1928) alimente son inspiration aux mêmes sources du folklore tchèque et morave que ses deux illustres prédécesseurs, notamment dans trois œuvres capitales de musique de chambre : " Le journal d'un disparu " (1916) pour ténor, contralto, trois voix de femmes et piano, d'après une série de poèmes qui content les amours d'un jeune paysan et d'une bohémienne, le quatuor en *mi* mineur (1923) inspiré par la " Sonate à Kreutzer " de Tolstoï, et " Mladi " (Jeunesse) — 1924 — suite pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et clarinette-basse exprimant — Janasek avait alors soixante quatorze ans — la joie de vivre en un style d'une extraordinaire fraîcheur et limpidité. L'admirable " Sinfonietta ", étoffée par douze trompettes, et la " Messe glagolithique " sont de toute beauté.

Son opéra " Jenufa ", un sombre drame, est son chef-d'œuvre lyrique; il est d'une veine qui rappelle Moussorgski. Le " Rusé renardeau ", dont des animaux sont les acteurs, malicieusement spirituel et d'une drôlerie imprégnée d'humour et de finesse, a été représenté avec le plus grand succès au Théâtre des Nations en 1959. " Katia Kabanova " est un drame social, dont le tragique s'exprime de façon poignante en un langage moderne, sobre et dépouillé [1].

[1] Dans les opéras " Jenufa ", " Katia Kabanova ", " L'affaire Makropoulos " — ces deux derniers étant des drames sociaux de la lignée de " Marie-Madeleine " du dramaturge allemand Fr. Hebbel — l'angoisse de vivre, qui est le fonds des romans de Kafka, contemporain de Janasek, est sous-jacente; elle finit par céder au tout-puissant appel à la liberté dans l'émouvante " Maison des morts ", d'après Dostoïevski.

4) Avec B. Martinu (1890-1959), élève de Roussel et auteur du fameux poème symphonique " La Bagarre " (Lindbergh au Bourget en 1927) et de nombreux opéras d'un style très personnel (" Larmes du couteau ", " Trois désirs ", " Passion grecque "...), de ballets, de très nombreuses et remarquables œuvres de musique de chambre (dont le trio pour piano et cordes, le deuxième quintette pour piano et cordes, et surtout le sextuor, sont des chefs-d'œuvre) — Martinu aborde tous les genres, enrichit et varie son écriture en faisant appel à tous les styles — la musique tchèque poursuit au 20e siècle la glorieuse carrière inaugurée en 1867 par la " Fiancée vendue " de Smetana.

E — LA MUSIQUE EN NORVÈGE ET EN FINLANDE

ÉDOUARD GRIEG — JEAN SIBELIUS

a) Édouard Grieg (1843-1907) est le principal représentant de la musique norvégienne du 19e siècle à laquelle il a imprimé sa marque, où l'empreinte germanique est manifeste. Car il a fait ses études à Leipzig, où la tradition de Mendelssohn et de Schumann s'était perpétuée jusqu'au début du 20e siècle. Il admire aussi Bizet et Tchaïkovsky. Étant pianiste, il a beaucoup écrit pour le piano. La sonate pour piano (œuvre de jeunesse vigoureuse et lyrique), la ballade (en réalité variations sur un thème de ballade), les trois sonates pour violon et piano, la sonate pour violoncelle, un tiers environs des nombreuses pièces lyriques, les danses norvégiennes, le concerto pour piano sont des œuvres bien construites, riches de sève et attachantes par l'originalité des modulations, quelquefois, il est vrai, encombrées de rhétorique et d'académisme leipzigien, dans le concerto surtout et dans la sonate pour violoncelle. Leur popularité est néanmoins amplement justifiée. Son œuvre la plus originale est la musique de scène pour " Peer Gynt " (d'Ibsen) où abondent des pages d'anthologie : " Le Matin ", la " Danse d'Anitra ", la " Mort d'Ase ", la " Chanson de Solveig ", " Dans l'Antre de l'Esprit de la Montagne ", la " Plainte d'Ingrid ", le " Retour de Peer Gynt ". « Musicien délicat quand il s'assimile la musique populaire de son pays », a dit de lui Debussy, qui s'est peut-être souvenu également de la hardiesse des modulations de ce musicien-poète scandinave, qui emploie, en opposition aux préceptes édictés à Leipzig, des successions de quintes, des secondes diminuées, des septièmes et des neuvièmes retombant sur la quinte, ainsi que la quarte augmentée (*fa* dièse — au lieu de *fa* — menant par exemple en *ut* majeur à *sol*). Depuis Monteverdi le langage

harmonique avait peu évolué : Chopin, Liszt, Moussorgski, César Franck, Roussel sont des novateurs en harmonie, Debussy au premier chef.

b) Jean Sibelius (1865-1957) est le seul musicien finlandais dont la réputation ait franchi les frontières de son pays. C'est un musicien du terroir qui procède de Beethoven et de Tchaïkovsky et dont l'art exprime, souvent avec bonheur, l'âme de son pays natal avec ses étendues quasi illimitées, parsemées d'innombrables lacs. Il a écrit dix symphonies de forme classique, des poèmes symphoniques dont " Finlandia " est le plus connu, des musiques de scène, un quatuor intitulé : " Voces intimae " (autobiographique), un ballet, des mélodies, des chœurs.

LE RAYONNEMENT DE LA MUSIQUE FRANÇAISE FAURÉ, DEBUSSY, RAVEL

14

Avec Gounod, Saint-Saëns, Bizet, César Franck, Vincent d'Indy, la musique française avait retrouvé son ancien éclat, terni par le demi-siècle de fadeur et de mauvais goût que furent les années 1800 à 1850 environ, Berlioz n'ayant été compris qu'à l'étranger. Pendant plusieurs décennies, à partir de 1875, première de " Carmen ", elle maintiendra une incontestable suprématie grâce à une pléiade de musiciens de premier ordre dont l'un, Gabriel Fauré, est de six ans l'aîné de Vincent d'Indy et dont les autres, Debussy, Ravel, Florent Schmitt, Roussel, Dukas sont nés entre 1862 et 1875.

1) Gabriel Fauré (1845-1924)

a) *L'homme.*

Gabriel Fauré est méconnu à l'étranger, en pays germanique surtout — comme le sont en France le " Chant de la terre " de G. Mahler et le lied de Hugo Wolf.

Né à Pamiers en 1845 il reçut une solide formation musicale à la fameuse École Niedermeyer, où il se familiarisa non seulement avec les classiques et les préclassiques, mais aussi avec les œuvres des maîtres de la Renaissance et fut, en outre, initié à la pratique des modes grégoriens. Saint-Saëns fut son professeur de piano. Fauré a souvent dit qu'il lui « devait tout ». Il fut organiste à Rennes, puis à Paris. D'abord professeur à l'École Niedermeyer — il y eut Messager comme élève — puis au Conservatoire, il fut nommé en 1905 directeur de cette vénérable institution. Souffrant de la

même affection de l'ouïe que Beethoven et Smetana, il donna sa démission en 1920 et mourut quatre ans plus tard.

b) *L'œuvre.*

On distingue habituellement trois périodes dans la production de Fauré (la première de 1865 à 1884, la deuxième de 1885 à 1904 la troisième de 1904 à sa mort). Dans la musique de piano Fauré subit d'abord l'influence de Chopin et de Schumann, dans la musique de chant celle de Gounod et de Saint-Saëns. Le second recueil de mélodies datant de cette époque renferme déjà quelques-unes des plus célèbres mélodies du maître français : " Les Berceaux ", " Le Secret ", les " Roses d'Ispahan ", " Clair de Lune" d'après Verlaine. C'est le début de cette fusion merveilleuse de la poésie de Verlaine et de la musique de Fauré où « la nuance seule fiance le rêve au rêve ». Pour le piano c'est l'ère des six impromptus et des six premiers nocturnes : le sixième, universellement admiré, est une des plus belles effusions lyriques de ce maître de la nuance, de la forme accomplie et de la plénitude harmonique. Les quatre premières barcaroles, où l'ombre de Chopin se profile sur les portées et où l'âme se berce de réminiscences heureuses et la ballade (pour piano et orchestre) où elle aborde aux rives d'aventures irréelles, sont remarquables par l'audace des modulations et les grâces de la ligne mélodique. La sonate pour piano et violon opus 13 est d'une écriture éblouissante, le scherzo en particulier. Les deux magnifiques quatuors pour piano et cordes (en *ut* mineur et en *sol* mineur) témoignent déjà d'une remarquable maîtrise de cette forme classique (quatuors et quintettes) que Fauré a enrichie d'une série de chefs-d'œuvre dont aucun autre musicien français n'avait encore atteint l'ampleur. Fauré considère la musique de chambre comme étant le cadre le plus adéquat à l'expression de sa pensée.

A la deuxième période se rattachent les neuf mélodies de la " Bonne Chanson " qu'on qualifierait volontiers de « populaire », si ce terme n'était incompatible avec la réserve aristocratique, la délicatesse et la pénétrante suavité de l'art de ce maître. " Thème et Variations " (pour piano) est une des œuvres marquantes de cette époque : le majestueux thème se transmue en une série de métamorphoses et s'évapore finalement en semis d'étoiles dans la onzième variation. Le premier quintette pour piano et cordes semble exprimer la communion de l'homme avec le surnaturel dans l'admirable adagio. Le " Requiem " n'est pas le cri d'effroi devant le gouffre du néant, comme chez Berlioz, ni la dramatique confrontation de la petitesse de l'homme avec l'omnipotence

divine, comme chez Verdi, mais supplication — parfois en plain-chant — recueillement et confiance en Dieu, dont les anges, dans une des cantilènes les plus éthérées de cette messe des morts, sont priés de conduire les âmes des défunts au Paradis. La petite messe basse pour trois voix de femmes avec orgue, plus sobre, plus dépouillée est peut-être encore supérieure au " Requiem ".

L'orchestre n'a jamais beaucoup attiré ce poète de l'intimité et du repliement sur soi-même. Les musiques de scène pour " Caligula ", " Shylock ", " Pelléas et Mélisande " furent orchestrées par des amis, celle de " Pelléas " par le chef de la musique militaire du 2e régiment du génie.

Au cours de la troisième période (1905-1924) Fauré s'élève du lyrisme familier et charmeur des premières Barcaroles et des Impromptus à la sobriété, la concision et la grandeur des dernières Barcaroles (8 à 13), à la pénétrante et mystérieuse poésie des derniers Nocturnes (9 à 13), des Préludes (également pour piano) et au dépouillement, à la grandeur parfois âpre et ascétique des deux sonates pour piano et violoncelle, du trio, du deuxième quintette pour piano et cordes opus 115 et de sa dernière œuvre écrite l'année de sa mort : le quatuor à cordes dont il disait : « C'est un genre que Beethoven a particulièrement illustré, ce qui fait que tous ceux qui ne sont pas Beethoven ont la frousse. » Le deuxième quintette pour piano et cordes, à la fois fougueux et passionné dans l'allegro et le finale, est « triste jusqu'à la mort » dans l'andante.

Même ascension en musique vocale : de la chaude tendresse de la " Bonne Chanson " Fauré s'était acheminé vers l'écriture dépouillée de la " Chanson d'Ève ", du " Jardin Clos ", de " Mirages " et de " l'Horizon chimérique " (dont le climat fait souvent penser à celui du recueil des chants italiens de Hugo Wolf). Toute la production de Fauré, comme celle de Schubert, procède de la mélodie, dont le charme, la suavité et la langueur imprègnent sa musique vocale et instrumentale.

" Pénélope ", drame lyrique en trois actes, est un chef-d'œuvre qu'on n'entend presque jamais. Bâtie sur deux thèmes décidés et impérieux, celui de Pénélope et celui d'Ulysse, cette œuvre à la fois puissante, poétique et ésotérique ne peut, comme le dit A. Honegger, s'expliquer littérairement. Au premier abord elle a même dérouté l'auteur du " Roi David "; il en a fait l'aveu dans un article de " Comœdia " (20 mars 43) : « J'ai moi-même mis un assez long temps à pénétrer le mystère de cette langue si subtile. » Il la considère comme la plus « émouvante de toutes les œuvres de la musique dramatique contemporaine ».

En manière de conclusion on peut dire que l'art de Fauré, discret, confidentiel, baigné de lumière méditerranéenne, tout en nuances

et pénétré de tendresse, est d'une essence si particulière et si originale qu'il n'est accessible qu'à une élite, aux *happy few* de Stendhal. L'écriture bien équilibrée, claire et limpide, dont l'instabilité harmonique exprime merveilleusement les fluctuations les plus fugaces de l'émotion poétique, doit son charme, son raffinement et ses grâces diaprées à l'extrême souplesse et à la fluidité diaphane des modulations, à l'emploi de modes anciens, de septièmes non préparées et aux résolutions inattendues des accords. Il en résulte une ambiguïté tonale qui confère à son style un cachet si personnel que Fauré n'a pas fait école comme C. Franck, V. d'Indy ou Debussy. Son art, comme celui de Falla dans le concerto pour clavecin, fait autant appel à l'intelligence qu'au cœur.

2) Claude Debussy (1862-1918)

Gabriel Fauré a dit un jour à Messager : « J'ai été aussi loin qu'il était possible dans ce qui est permis. » Debussy sera moins respectueux des interdits et des tabous officiels. Paul Dukas [1], toujours si clairvoyant, constate, toutefois, que l'harmonie de l'auteur de " Pelléas ", au sujet de laquelle on a « crié à la violation perpétuelle des règles, n'est que la géniale extension des principes » enseignés par les conservateurs et les conservatoires de l'époque.

a) *Le Symbolisme en poésie ; l'Impressionnisme en peinture et en musique.*

Les poètes symbolistes avaient fait entrer dans la poésie la sensation, la nuance, le rêve, le mystère; ils ont assoupli la métrique. Leurs poèmes sont le reflet d'émotions et l'expression de la vie de l'âme. Ils sont proches de la musique. « Suggérer, voilà le rêve », disait Mallarmé. Le vers libre et la prose rythmée traduisent mieux la fluidité des mouvements de l'âme que la rime, à laquelle il faut « tordre le cou », comme disait Verlaine.

En peinture l'impressionnisme s'était imposé avec Manet, Monet, Cézanne. Les contours flous des êtres et des choses, le miroitement et les « ciels brouillés » rendaient la sensation d'émiettement et de mystérieuse palpitation que le peintre éprouvait. Bergson fondait sa philosophie sur l'intuition se substituant au raisonnement. Les peintres recherchent les « tons »; ils empruntent son vocabulaire à la musique; celle-ci suggérera par le chatoiement de touches « colorées » les impressions visuelles; elle « peindra » les nuages, les « reflets dans l'eau », les « poissons d'or », la mer, la nature

[1] Dans " Écrits de Paul Dukas sur la musique ".

entière. Car chez Debussy en particulier l'impressionnisme est un retour à la nature, dont l'infinie variété est évoquée par des harmonies savoureuses et rares. Sa « palette » sera aussi riche que celle des peintres impressionnistes, ses sonorités aussi variées et colorées que les « tons » de Monet, de Pissaro, de Sisley. L'impressionnisme musical ne saurait être mieux défini que par Debussy lui-même : « Le bruit de la mer, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau, déposent en nous de multiples impressions. Et tout à coup... l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical. Il porte en lui-même son harmonie. » Il ne faut pas, dit-il encore, chercher des idées en soi, mais hors de soi. « Voir se lever le soleil est plus utile pour un compositeur que d'entendre la symphonie pastorale de Beethoven. » Cette dévotion à la nature n'implique certes pas une répudiation des maîtres de la musique. Le " Clavecin bien tempéré " ravit cet admirateur de Couperin et de Rameau; il aime aussi d'une dilection particulière Chopin et Liszt, apprécie C. Franck et Lalo, Schumann et Grieg. Il a un culte pour Chabrier et Bizet. La fin de " Carmen " lui fait éprouver une de ses plus fortes émotions musicales : l'exclamation s'achevant en sanglot de Don José : « O ma Carmen adorée » (elle rappelle d'ailleurs le dernier mot, chuchoté et non plus chanté, du " Roi des aulnes " de Schubert). Nietzsche (voir p. 233) avait été bouleversé par ce même cri de désespoir.

b) *La vie et l'œuvre.*

La vie et l'œuvre se confondent chez Debussy, qui naquit en 1862 à Saint-Germain-en-Laye. Il était d'humble extraction — ses parents étaient petits boutiquiers et n'entendaient rien à la musique. Son précoce talent fut découvert par hasard. Après avoir terminé ses études au Conservatoire, le jeune Debussy obtient le prix de Rome avec la cantate " L'enfant prodigue ", écrite dans le style coulant et conventionnel de Massenet. " Le Printemps ", son troisième envoi de Rome, choque le jury de l'Institut qui reproche à l'auteur cet « impressionnisme vague, dangereux, ennemi de la vérité dans les œuvres d'art ». En 1889 il se rend à Bayreuth; ébloui par Wagner, il avoue qu'il était alors « wagnérien jusqu'à renier les lois les plus élémentaires de la civilisation ».

A Paris, il se lie d'amitié avec les poètes Pierre Louys, Moréas, Henri de Régnier, Mallarmé. Fin lettré, il est également sensible à la peinture, à laquelle il s'était initié dans les musées de Rome. Il fréquente les peintres Whistler et J.-É. Blanche. La musique javanaise qu'il entend à l'exposition universelle de 1889 le séduit par l'imprévu de ses harmonies capiteuses et par la richesse de ses

rythmes. Il fait la connaissance de l'humoriste pince-sans-rire Érik Satie dont les audaces harmoniques dans les " Sarabandes " et les " Gymnopédies " lui paraissent dignes d'attention. A Rome le chant grégorien l'avait captivé; la polyphonie grandiose de Palestrina et de Victoria l'enthousiasme; mais il reste indifférent à la musique italienne du 19e siècle. Roland de Lassus l'intéresse beaucoup plus que Verdi. " Boris Godounov " l'enchante. « Jamais, écrit-il dans " Monsieur Croche " une sensibilité plus raffinée ne s'est traduite par des moyens si simples. » Lorsqu'il écrira " Pelléas " et le " Martyre de saint Sébastien " il se souviendra de ces « moyens si simples », du chant grégorien, des maîtres de la Renaissance, des modes anciens entendus à Saint-Pierre de Rome et des pré-classiques français du 18e siècle, Couperin et Rameau. Dans les " Arabesques " et dans la " Suite bergamasque ", qui sont ses premières compositions pour piano, le style des clavecinistes pimenté par « ce qui n'est pas permis », comme disait Fauré (les quintes parallèles par exemple dans les basses de la " Suite "), transparaît nettement.

1889 est la date du premier chef-d'œuvre de musique vocale : les cinq poèmes de Baudelaire (dont " C'est l'extase " est le sommet). Plusieurs œuvres marquantes jalonnent les années 1892 à 1902, d'abord le quatuor, dont le beau thème empreint d'une nostalgie poignante [ex. mus. 17] sert de support aux quatre mouvements. Du deuxième, M. de Falla a dit que c'est une des plus belles danses andalouses et P. Dukas en a loué les dissonances « sans crudités, plus harmonieuses en leur complication que les consonances mêmes ».

Le " Prélude à l'après-midi d'un faune " est l'avènement de l'impressionnisme musical dans le poème symphonique. Debussy y capte les frémissements les plus fugaces, les reflets irisés de ses sensations et de ses émotions face aux moiteurs et aux effluves engourdissants d'une après-midi de voluptueuse torpeur où le Faune rôde autour de nymphes tantôt complaisantes, tantôt récalcitrantes. La palpitation lumineuse de l'atmosphère est rendue par de brèves touches colorées (« la couleur c'est l'harmonie », disait Debussy) juxtaposées. A l'instar des peintres impressionnistes qui installent leur chevalet au-dehors et « peignent sur le motif », Debussy proclame que la musique française doit être « un art de plein air, à la mesure des éléments, du vent, de la mer, du ciel, des arbres et des eaux ». Mallarmé fut conquis : « La musique du prélude, déclara-t-il, prolonge l'émotion de mon poème et en situe le décor; elle va plus loin dans la nostalgie et dans la lumière. »

En 1893 Debussy fut bouleversé par le drame de Maeterlinck " Pelléas et Mélisande ", qu'il avait vu au théâtre. Il résolut de mettre en musique ces dialogues dont la simplicité ingénue excitait

les quolibets des premiers spectateurs, mais comblait les vœux du musicien qui avait toujours souhaité rencontrer un « poème, dont l'auteur dirait les choses à demi, lui permettant de greffer son rêve sur le sien » et qui concevrait des personnages « dont l'histoire et la demeure ne seraient d'aucun temps, d'aucun lieu ». A l'instar de Gluck, de Dargomijski et de Wagner (qui a fait le contraire de ce qu'il a préconisé dans ses écrits théoriques), Debussy était décidé à ne pas suivre les errements du théâtre lyrique où le poème est « insolemment étouffé par l'habillage musical trop lourd ». « Rien ne doit ralentir, ajoute-t-il, la marche du drame; tout développement musical que les mots n'appellent pas est une faute; les personnages ne devront pas discuter, mais subir la vie et le sort. » Pelléas et Mélisande " est l'illustration de cette conception du drame lyrique à la fois simple, logique et parfaitement appropriée à la sensibilité et au goût français. Une déclamation naturelle et discrète épouse les moindres inflexions de la voix; plus insinuante et suggestive que dramatique et insistante, sa fluidité et ses subtiles nuances traduisent le mouvement même de l'âme; pas de cris, pas d'éclats. Les personnages sont plus passifs et résignés qu'agissants et décidés. En outre cette dramaturgie musicale — qui est, au dire de Roland-Manuel, la plus importante réforme depuis Monteverdi — est une réaction contre l'intellectualisme, la grandiloquence, les digressions et les boursouflures de l'opéra wagnérien. Debussy n'a, toutefois, pas complètement supprimé le leitmotiv. Des thèmes caractérisant les principaux personnages imprègnent le tissu harmonique d'une saveur originale, les identifient, sans pour autant s'imposer tyranniquement (comme c'est souvent le cas dans la " Tétralogie ") au détriment de la trame souple et persuasive, grâce à sa limpidité, de la déclamation.

Tout en travaillant, pendant dix ans, à cette grande œuvre, Debussy avait écrit, en manière de délassement, les " Nocturnes ", poèmes en trois parties pour orchestre : " Nuages, Fêtes et Sirènes ". L'auteur a précisé que le mot " Nocturne " avait pour lui un « sens plus général et plus décoratif » que de coutume, qu'il avait été séduit par ce qu'il « contient d'impressions et de lumières spéciales ». " Sirènes ", c'est « la mer et son rythme innombrable où parmi les vagues argentées de lune, s'entend, rit et passe le chant mystérieux des sirènes ». Deux ans après les " Nocturnes " (1903) Debussy commence à esquisser le plan de sa symphonie dédiée à la mer qu'il aimait d'un amour si exclusif qu'il aurait voulu être marin. « J'ai toujours eu une passion pour Elle », lit-on dans une lettre à Messager. C'est en Bourgogne qu'il écrit ce dithyrambe de la mer; car il estime que son inspiration, fécondée par « d'innombrables souvenirs », n'a pas besoin de la proximité de la mer, dont « le

charme pèserait trop lourd sur ma pensée ». « Sentir à quels spectacles troublants et souverains la nature convie ses éphémères passagers, voilà ce que j'appelle prier », avoue-t-il. Il faut remonter jusqu'au philosophe Schelling et au " Werther " de Gœthe pour rencontrer une pareille religion de la nature. Berlioz aussi était un admirateur fervent de la « nature immense, impénétrable, et fière », mais son amour est plus exalté que celui de Debussy.

A la même époque les " Trois Estampes " pour piano (" Pagodes ", " Soirée dans Grenade ", dont M. Falla disait que la puissance d'évocation y tient du prodige, et " Jardins sous la pluie ") enrichissent d'un chef-d'œuvre l'abondante littérature pour le piano. " Pour le piano ", c'est ainsi que s'intitule d'ailleurs un des premiers recueils du maître consacré à son instrument de prédilection (1907).

En 1908 Debussy avait, non sans remords ni luttes intérieures, divorcé d'avec sa première femme Lily pour épouser Emma Moyse, qui dut elle-même divorcer pour s'unir au musicien dont elle comprenait le génie mieux que Lily, étant très fine et très cultivée, excellente musicienne et, par surcroît, très riche. Les dix années que les Parques accorderont encore à « Claude de France », comme Gabriele d'Annunzio appellera bientôt le musicien, sont marquées par une magnifique éclosion de mélodies et d'œuvres pianistiques. Les vingt-quatre préludes sont un hommage à Chopin et au piano. A. Cortot les a minutieusement analysés dans son cours d'interprétation. Ce sont de brèves notations impressionnistes, lumineuses, scintillantes, vigoureuses, féeriques, fluides, qui suggèrent des paysages, des êtres humains, des états d'âme et dont les titres, placés à la fin de chacune des ces évocations, s'interdisent d'emblée d'orienter dans un sens « où le précis à l'imprécis se joint » l'imagination de l'interprète. Les douze " Études " (1915) « à la mémoire de Chopin », sans avoir l'éclat, la poésie et la grandeur farouche de celles du maître polonais, captivent par leurs sortilèges harmoniques, notamment celles pour tierces, quartes et sixtes — préfigurant l'évolution de l'harmonie moderne — et celles pour les arpèges composés et pour les accords, dans lesquelles l'esprit du Chopin des " Études " semble renaître dans l'envolée ensorcelante des traits étincelants et dans le tumulte fièvreux des successions d'accords.

" Children's Corner " est pour la musique de piano française ce que " Les Scènes d'enfants " de Schumann sont pour la musique allemande. Petits tableaux impressionnistes, pleins d'humour et d'esprit, d'attendrissement et de tendresse chez le maître français — de recueillement et de rêverie méditative devant le mystère de l'enfance chez le musicien romantique. Les mélodies s'échelon-

nent de 1888 à 1916. Les recueils les plus remarquables sont " Trois chansons de Charles d'Orléans " pour chœur mixte a capella, " Trois ballades de François Villon " (sur poèmes en vieux français), " Fêtes galantes ", " Trois poèmes de Stéphane Mallarmé ", chef-d'œuvre de lyrisme raffiné et de concordance parfaite avec le langage passablement hermétique du poète, et l'admirable " Noël des enfants qui n'ont plus de maison ", écrit pendant la guerre dans un élan de compassion et de douloureuse affliction.

Les " Images " pour orchestre (" Gigues ", " Ibéria " " Rondes de Printemps "), triptyque étincelant, furent composées quelques années auparavant, entre 1910 et 1913. Les " Images " pour piano sont peut-être supérieures aux " Images pour orchestre ", dont on n'entend plus guère que l'éblouissante " Ibéria ".

En 1911 Debussy accepte l'offre qui lui est faite par la danseuse Ida Rubinstein d'écrire la musique de scène du " Martyre de saint Sébastien ". C'est un mystère dû au poète Gabriele d'Annunzio, drame extrêmement touffu, d'une stupéfiante virtuosité d'écriture. « La fluidité de cette musique, dit R. Dumesnil, musicologue de grande classe, la soustrait à l'analyse. » La religion chrétienne y côtoie les derniers vestiges du culte païen; c'est précisément cette antinomie, cette opposition fertile en contrastes ambigus qui a stimulé l'imagination du musicien.

Au cours des années de guerre, Debussy, déjà malade et accablé par les désastres du conflit mondial, trouve un réconfort et un havre de paix auprès des musicienx français du 18e siècle (« nos vieux clavecinistes, où il y a tant de musique », disait-il). Dans " Images " il avait rendu hommage à Rameau. A présent, il écrit dans un style volontairement dépouillé trois sonates pour violon et piano, violoncelle et piano et pour flûte alto et harpe. D'une écriture dense et raffinée conciliant l'esprit du classicisme avec la technique moderne, ces sonates dont la plus remarquable est celle pour violoncelle, violon et piano, sont le testament musical de ce musicien français (c'est ainsi qu'il se qualifiait lui-même sur la page de garde des sonates) et marquent le renouvellement de son inspiration à la veille de la mort (1918).

c) *Conclusion.*

Par son refus de se plier aux lois arbitraires et surannées régissant l'harmonie et grâce à un élargissement de la tonalité dû à l'emploi de la quinte augmentée, d'accords consonants juxtaposés (1),

(1) Dans la " Suite bergamasque " par exemple et surtout dans " La Cathédrale engloutie ".

de neuvièmes, onzièmes, treizièmes non résolues (c'est-à-dire ne revenant pas à l'accord consonant), par la juxtaposition d'accords consonants et dissonants non préparés, et grâce à l'emploi de modes anciens, de thèmes grégoriens, de la gamme de cinq tons et de la gamme par tons entiers (sans demi-tons), Debussy a fait office de précurseur en faisant table rase des conventions qui régissaient la tonalité (Schönberg fera de même en Autriche et à la même époque). Son influence sur l'évolution de la musique contemporaine, pour être plus diffuse que patente, n'en est pas moins profonde. Initiateur d'un style nouveau, il a frayé la voie à une pléiade d'épigones qui étaient loin d'avoir son génie.

3) Maurice Ravel (1875-1937)

a) *Caractères de son art.*

De prime abord la musique de Ravel et celle de Debussy paraissent proches parentes; il n'en est rien. Debussy est le musicien du rêve, du clair-obscur, de l'élément liquide, des demi-teintes, des paysages vaporeux et flous. Le rêve de Ravel a des contours précis. Sa ligne mélodique est nettement tracée; elle prend le dessus sur l'harmonie; il a une prédilection pour la mécanique, les automates, les horloges (Stravinsky l'appelait « l'horloger suisse » — le père de Ravel, ingénieur-mécanicien, était né sur la rive helvétique du lac Léman). Quelques-uns des textes qu'il met en musique, les " Histoires naturelles " de Jules Renard par exemple, sont presque aussi prosaïques que le Code civil que Stendhal lisait pour se mettre en état de grâce littéraire [1]. Dans " L'heure espagnole " les horloges ont autant d'âme et autant d'importance que les personnages. Un des maîtres préférés de « l'horloger suisse » est Couperin, dont l'art consommé est la parure étincelante sous laquelle se dissimule une âme délicate et sensible. Une tendresse de même aloi prend chez son disciple spirituel du 20e siècle les apparences d'une élégance et d'une distinction impersonnelles. Mais la sensibilité, l'émotion transparaissent dans le quatuor, dans le trio, dans l'adagio du concerto en *sol*, dans la troisième des " Chansons madécasses ", pour ne citer que ces quatre exemples.

Il avait, en outre, une prédilection marquée pour Saint-Saëns dont le credo : « l'art c'est la forme » n'était pas pour lui déplaire. C'est un classique féru de « proportions harmonieuses » (l'expression est de Ravel) et de perfection formelle. C'est à une « volonté de construction » que répond son quatuor, comme il l'a dit lui-même dans son esquisse biographique. Mais tandis que la beauté

[1] Mais la prose de J. Renard, qui se qualifiait de " chasseur d'images ", a fourni au musicien ample matière à transpositions musicales.

de la forme se suffit à elle-même aux yeux de Saint-Saëns, « le génie, c'est-à-dire l'invention artistique, dit encore l'auteur du " Boléro ", ne peut être constitué que par l'instinct ou la sensibilité ». En dehors de Couperin, de Fauré, dont il fut l'élève, et de Saint-Saëns, Ravel doit beaucoup à Chabrier — qu'il prisait tout particulièrement —, à Chopin, à Liszt et aux Cinq Russes. De Claude Debussy il admirait " Ibéria ". L'espagne exerce sur lui la même fascination que sur Chabrier, Lalo et Debussy. Il a une passion pour tout ce qui est jeu, jeu mécanique, jeux de la nature, de l'imagination, jeux de l'art et de l'artifice, jeux du ballet et de la comédie, qui se drapent quelquefois dans la chape irisée de la féerie. Sa verve est inépuisable, le don mélodique d'une coulée intarissable, l'harmonie est pimentée d'altérations; l'écriture fluide, câline, scintillante, plus suggestive qu'impérieuse se dépouille de ses sortilèges et se simplifie au profit de la ligne mélodique dans " L'Enfant et les Sortilèges ", dans le concerto pour la main gauche, la sonate pour violon et violoncelle, dont Ravel dit lui-même : « Le dépouillement y est poussé à l'extrême : renoncement au charme harmonique, réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie. » Comme V. d'Indy, Roussel et Debussy, il renoue avec la tradition des clavecinistes dans la sonatine et l'admirable " Tombeau de Couperin ".

b) Les œuvres marquantes.

1°) *Musique de chambre.*

Né à Ciboure, en 1875, l'enfant se voue à la musique dès l'âge de sept ans. Pétillant d'intelligence, caustique et ironique, peu porté à la confidence, insensible au beau sexe, il fait preuve dès l'âge de vingt ans d'une originalité foncière dont les manifestations parfois intempestives irritent ses professeurs du Conservatoire, gardiens de la tradition qui lui interdisent (à l'exception de son maître préféré G. Fauré), en 1905, de se présenter au concours pour le prix de Rome, bien qu'il eût ou plutôt parce qu'il avait écrit dès 1901 les étincelants " Jeux d'eau " pour piano — et deux ans plus tard son admirable quatuor à cordes, dont l'écriture était considérée comme un défi à l'enseignement officiel. Très lyrique et très chaleureux, il est dédié « à mon cher maître G. Fauré ». La tendresse et la suavité fauréenne imprègnent, en effet, les quatre mouvements de ce quatuor (Fauré n'abordera le quatuor à cordes qu'à la veille de sa mort, en 1923-1924, à près de quatre-vingts ans, parce qu'il considérait cette forme d'art comme trop difficile). Le trio pour piano, violon et violoncelle écrit onze ans après le quatuor

est un chef-d'œuvre. L'écriture polyphonique qui constituait la charpente de l'allegro initial du quatuor réapparaît dans la passacaille (troisième partie du trio) qui est une des pages les plus magistrales de cet étonnant trio.

2°) *Piano.*

Une des premières compositions pour cet instrument, que Debussy et Fauré aimaient particulièrement, est la " Habanera " (1895) pour deux pianos [1]. « J'estime, a dit l'auteur, que cette œuvre contient en germe plusieurs éléments qui devaient prédominer dans mes compositions ultérieures et que l'influence de Chabrier m'avait aidé à préciser. » Dans ses éblouissants " Jeux d'eau " (1901) qui rappellent la technique de Liszt et de Balakireff, Ravel, qui disait : « il ne faut jamais craindre d'imiter », a dépassé ses illustres prédécesseurs par le raffinement et la subtilité d'une écriture scintillante. Quant aux " Miroirs " (1906) dont " Alborada de Gracioso " — la sérénade du bouffon — est le sommet, ils entraînent « un changement de mon évolution harmonique », a précisé Ravel. C'est, en effet, dans ces pages que l'atmosphère est imprégnée de touches impressionnistes. Ce ne sont pas seulement les " Valses nobles et sentimentales " qui dispensent le « plaisir délicieux d'une occupation inutile » [2] mais l'œuvre entier est une recherche du plaisir esthétique. " Gaspard de la nuit " d'après le poète Aloysius Bertrand (1908), d'une « virtuosité transcendante » (a dit Ravel), évoque dans sa première partie : " Ondine ", les ébats d'une nymphe et ses « jeux dans l'eau " qui dépassent par leurs trouvailles harmoniques et rythmiques les " Jeux d'eau " de 1901. Dans la deuxième pièce de ce recueil l'hédonisme s'efface devant le macabre. A. Cortot a pu dire qu'il n'existe pas dans toute la littérature du piano d'exemple d'un tragique aussi poussé que celui de " Gibet ", obtenu au moyen « d'inquiétantes agrégations harmoniques qui rôdent pendant cinquante-deux mesures... autour d'une hallucinante pédale intérieure de *si* bémol, dont les vibrations syncopées se heurtent plaintivement à l'impassibilité d'un rythme de plomb » (cf. A. Cortot : " La musique française de piano ", t. II).

Le concerto pour piano en *ré* mineur, âpre et véhément, et celui en *sol* majeur n'ont de commun que les rythmes trépidants de danses modernes (*ragtime*, dans celui en *sol*, écrit, dit Ravel, « selon l'esprit de Mozart ou de Saint-Saëns », jazz dans celui pour la

(1) Orchestrée, elle s'agrégera plus tard à la " Rhapsodie espagnole ".
(2) Expression empruntée à H. de Régnier et inscrite en exergue aux " Valses ".

main gauche). Ravel estimait que la musique d'un concerto peut être gaie et brillante et qu'il n'est pas nécessaire qu'elle prétende à la profondeur.

3°) *Œuvres vocales.*

Dans " Schéhérazade " (avec orchestre, 1903) Ravel dit avoir cédé à la fascination que l'Orient a exercée sur lui dès l'enfance. Dans les " Poèmes de Mallarmé " (1913) il a voulu « transposer en musique la poésie mallarméenne et particulièrement cette préciosité pleine de profondeur si spéciale à Mallarmé ». Ces poèmes, passablement hermétiques, sont transmués dans le style tout aussi abscons — pour l'époque — de l'atonalisme dodécaphonique de Schönberg (1) auquel Ravel s'intéressait alors (« j'ai pris à peu près », dit-il, l'appareil instrumental du " Pierrot lunaire ", c'est-à-dire deux flûtes, deux clarinettes, piano et quatuor à cordes chez le maître français, flûte, clarinette, piano, violon et violoncelle chez Schönberg). Les " Chansons madécasses " pour chant, flûte violoncelle et piano d'après Parny, auteur libertin du 18e siècle, ont séduit Ravel par leur nouveauté, leur caractère dramatique et érotique. Avec " Don Quichotte à Dulcinée " elles sont le chef-d'œuvre de la musique vocale de Ravel. Dans les " Chansons madécasses " il s'est mis une fois de plus à l'École de Schönberg; « un contrepoint très strict est à la base de l'atmosphère », fait-il remarquer; mais il ajoute qu'il avait « moins peur de l'élément charme évité par Schönberg jusqu'à l'acétisme, jusqu'au martyre ».

4°) *Œuvres symphoniques et lyriques.*

Féru de recherches stylistiques et avide de se renouveler constamment, Ravel va de la " Rhapsodie espagnole " (1907), évocation colorée et capiteuse de l'Espagne, chère à son cœur, à " L'heure espagnole " (même année), comédie lyrique, qui renoue avec la tradition de l'opéra bouffe, au ballet " Daphnis et Chloé ", créé en 1912 par les ballets de Serge de Diaghilev. Sous la forme de suite symphonique, " Daphnis et Chloé " a conquis le monde entier par sa féerie enchanteresse. La page la plus justement célèbre est le début de la deuxième partie, le lever du jour, où après une merveilleuse gradation l'aurore rayonne dans un bruissement de sonorités cristallines.

" L'Enfant et les sortilèges ", la deuxième œuvre lyrique, composée sur un texte de Colette, est le fruit de nouvelles recherches :

(1) Voir chapitre 15.

« Il y a là-dedans, a dit Ravel, du Massenet, du Puccini, de l'américain et du Monteverdi. » Il aurait pu ajouter « du Campra ». De ce brassage de styles hétérogènes Ravel a fait une féerie, un monde enchanté, où les choses, les animaux et l'enfant, héros de cette chaîne d'aventures à la fois naïves et significatives, communient dans une tendre complicité : cet opéra-bouffe n'est pas sans analogie avec la donnée du " Malin renardeau " de Janasek.

La " Valse " s'impose par son harmonie insolite et savoureuse; glorification de la valse viennoise elle est l'apothéose, assombrie de regrets et de nostalgie apitoyée, d'une danse dont le déclin coïncida avec la chute de la double monarchie en 1918. Le " Boléro " a plus fait pour la gloire de Ravel que tout le reste de son œuvre. Le thème, assez banal, mais obsédant, change de coloris et de timbre au fur et à mesure qu'il est confié aux principaux instruments de l'orchestre et sa répétition hallucinante, ponctuée par un rythme de danse espagnole, finit par créer un état de transe collective. Le musicologue allemand Fr. Herzfeld affirme (1) qu'une dame qui entendit le " Boléro " en 1928 à l'Opéra de Paris, se mit tout à coup à crier, en proie à une crise nerveuse : « Au secours, au fou! » et que Ravel dit alors : « Elle est la seule qui ait compris mes intentions. »

Souffrant depuis 1935 d'une tumeur au cerveau, Ravel succomba en décembre 1937 aux suites d'une intervention chirurgicale tentée en désespoir de cause.

4) Un classique de tempérament romantique : Florent Schmitt

Individualiste et indépendant, ayant son franc-parler et dissimulant sous des dehors bourrus une sensibilité vive et nettement romantique, Florent Schmitt (1870-1958), d'ascendance lorraine, a été comme Ravel élève de Fauré auquel il consacra en 1922 sa dernière œuvre de piano : " Sur le nom de Gabriel Fauré " (2). Son humour narquois, qui l'apparente à Érik Satie, qu'il fréquentait, lui fait intituler sa remarquable sonate pour violon : " Sonate libre en deux parties enchaînées " et un de ses ballets : " Fonctionnaire MCMXII ". La " Suite sans esprit de suite " et la " Suite en rocaille " qui renoue avec le style de Haydn sont aussi curieuses par leur instrumentation que par leur esprit empreint d'humour et de facétie. Son amour de la nature s'exprime dans les " Musiques de plein air ", la " Pastorale ", les " Feuilles de voyage ", les " Reflets d'Allemagne ".

(1) " Musica nova ", p. 37.
(2) Depuis cette date il n'a plus rien écrit pour le piano.

La “ Tragédie de Salomé ” (d’abord ballet puis récrit pour grand orchestre) a l’éclat, la puissance et le coloris qui sont la marque de ce musicien lorrain. Le trio opus 105 et le quatuor à cordes opus 112 sont d’incontestables chefs-d’œuvre. Schmitt a donné un commentaire burlesque de ce quatuor; il se termine par ces mots : « En épilogue, au choix dans les vingt tonalités restantes, le silence, la plus musicale des musiques. » Les autres sommets d’une production extrêmement abondante sont “ Antoine et Cléopâtre ”, musique de scène pour la tragédie de Shakespeare, le quintette pour piano et cordes, un des grands et mémorables chefs-d’œuvre de la musique de chambre française du 20e siècle, et la “Symphonie” terminée peu avant la mort du compositeur et dont l’andante est l’adieu au monde d’ici-bas.

Il serait injuste de ne pas citer un autre Lorrain : *Gabriel Pierné* (1863-1937), organiste, chef d’orchestre et compositeur. La “ Croisade des Enfants ” (pour orchestre et chœurs), et le ballet “ Cydalise ” sont restés l’une au répertoire des concerts, l’autre à celui de l’opéra.

Le breton *Guy Ropartz* (1863-1955), élève de Franck comme G. Pierné, a chanté sa terre natale dans l’opéra “ Le Pays ”, un des plus remarquables de ce siècle, et dans les poèmes symphoniques : “ Landes, Soir sur les Chaumes, Dimanche breton ”. Il a écrit cinq symphonies, dont une avec chœur; il est regrettable qu’elles aient disparu des programmes des concerts.

15

L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE A L'ÉTRANGER

A — AUTRICHE

1) SCHÖNBERG ET L'ATONALISMF

En cinquante ans, de 1900 à 1950, la musique occidentale a subi plus de métamorphoses qu'entre 1600 et 1900. C'est à la fin du 16ᵉ siècle que les modes du Moyen Age commencèrent à être délaissés au profit de la tonalité codifiée en 1722 par Rameau et Bach. Au début de ce siècle Debussy avait ébranlé le règne séculaire des tonalités bien tempérées; en renouant avec les modes anciens il avait rendu à la musique sa liberté d'antan. A la même époque Arnold Schönberg accomplit une véritable révolution en substituant l'atonalisme à l'harmonie des romantiques. Né à Vienne en 1874, Schönberg se consacra à la musique dès qu'il eut terminé ses études secondaires. Il a un culte pour Wagner tout comme son maître Mahler, qu'il aime et qu'il admire. Dans ses premières œuvres, le sextuor " Nuit transfigurée " (1899) et les " Gurrelieder " pour soli, chœurs et orchestre, il est tributaire de Wagner. Dans la symphonie de chambre pour quinze instruments il superpose cinq quartes (1), au sujet desquelles il déclare dans son traité d'harmonie que leur caractère particulier pénètre la structure harmonique tout entière; c'est en effet la fusion de l'harmonie et de la mélodie, caractéristique de la future « série » atonale; les mêmes accords se retrouveront dans une de ses plus remarquables œuvres de la

(1) Comme Scriabine le fera un peu plus tard au moyen de l'accord " synthétique " construit sur des quartes faisant office de thème. Voir chap. 13.

période de transition entre le wagnérisme et l'atonalisme : les cinq pièces pour orchestre (1909); elles sont très succinctes, comme le seront les épisodes de " Pierrot lunaire " et les compositions-minute de son disciple Webern. Schönberg abhorrait la répétition et le développement (« ne faites jamais, disait-il, ce qu'un copiste peut faire aussi bien que vous »).

" Pierrot lunaire " (1912) — vingt et un poèmes d'après un poète belge de troisième ordre — pour voix de femme et cinq instruments, a dérouté, stupéfié et indigné les premiers auditeurs, comme " Pelléas " avait scandalisé les habitués de l'Opéra-Comique en 1902 et comme le " Sacre du printemps " exaspérera un peu plus tard le public mondain du Théâtre des Champs-Élysées. Le procédé du *Sprechgesang* (mélodie parlée) fait une apparition assez peu convaincante — A. Berg l'utilisera avec plus de force persuasive dans " Wozzeck ". Quant à l'écriture, elle est résolument atonale. En effet, les douze demi-tons de la gamme chromatique, indéterminée au point de vue de la tonalité, s'émancipent et acquièrent l'autonomie et l'égalité. Le chromatisme de " Tristan " avait sapé les bases de l'édifice tonal; l'ambiguïté tonale de Mahler et de R. Strauss, l'emploi par Debussy et Schönberg lui-même de la gamme par tons entiers, avaient porté atteinte à la suprématie des modes majeurs et mineurs et ébranlé les assises sacro-saintes de la tonique et de la dominante. Elles s'écroulent avec l'avènement de l'atonalisme dodécaphonique (1). La musique du " Pierrot lunaire ", violemment expressionniste, est d'une originalité extraordinaire : la voix féminine, secondée par cinq instruments dont les timbres sont combinés avec une maîtrise inouïe, parvient à suggérer les nuances les plus subtiles, les palpitations et les frémissements les plus secrets, tour de force d'autant plus remarquable que les moyens employés sont d'une discrétion extrême. E. Vuillermoz a raison en disant que « dans cette ère nouvelle le musicien ne pourra pas se permettre d'écrire s'il n'a pas de génie ».

En littérature et en peinture l'expressionnisme germanique est souvent d'une violence et d'une brutalité stupéfiantes. Dans sa fameuse estampe, " Le cri ", un prédécesseur, Eduard Munch, avait rendu l'angoisse et le désespoir de la créature isolée dans un monde hostile. Les peintres allemands Franz Marc, Max Ernst, Kirchner et Nolde, l'Autrichien Kokoschka peignent sous l'effet d'un choc qui est parfois un traumatisme physique ou moral. L'extase, le vertige, le délire voisinent avec l'effroi existentiel. Chez les poètes Trakl, Heym et Stadler des visions d'apocalypse sont

(1) Schönberg et Bartok estiment que c'est le « Développement » (la *Durchführung*) de la sonate classique qui est le germe de l'atonalité, les tonalités y étant considérées comme étant sur un pied d'égalité.

le pressentiment d'un chaos menaçant. En 1910 Kandinski peint sa première aquarelle abstraite. La musique de " Pierrot lunaire " n'est ni abstraite ni brutale : tantôt dolente et nostalgique, tantôt sentimentale et humoristique, tendre et mélancolique, fièvreuse et morbide, bouffonne et sarcastique, rêveuse et naïve, mais aussi tragique, d'un tragique qui frise le grotesque et ne mène pas au désespoir et au nihilisme du théâtre expressionniste allemand contemporain.

C'est à ce stade de l'évolution de son écriture (1922) que Schönbert éprouve le besoin — qu'avaient ressenti exactement deux siècles plus tôt (1722) Rameau et J.-S. Bach — de codifier sa conception de l'atonalisme en substituant aux quinze tonalités anciennes un système tout aussi artificiel et bien plus tyrannique : la « série » de douze sons chromatiques érigée à la dignité de thème musical; ces douze sons devront se suivre en une succession immuable, mais naturellement différente de celle de la gamme chromatique originelle : *ut*, *ut* dièse, *ré*, *ré* dièse, etc. (1); en outre, aucun son ne devra être répété avant que tous les autres n'aient été entendus. Puisque l'harmonie coïncide avec la mélodie (ou le thème) il serait incongru d'utiliser la même « série » pour deux œuvres différentes (dans le système tonal on ne se servait pas non plus du même thème pour deux œuvres différentes).

Dans le quintette pour instruments à vent (opus 26), dans la suite pour sept instruments (opus 29), et dans les troisième et quatrième quatuors (opus 30 et 37), Schönberg utilise la série dodécaphonique évoluant dans des structures traditionnelles (allegro, scherzo, adagio, rondo, etc.). A. Goléa lui en fait grief; il les considère, sans doute à juste titre, comme incompatibles avec la rigueur et l'intransigeance de l'écriture sérielle.

Ayant quitté l'Allemagne en 1933 pour chercher un refuge à Paris d'abord, puis aux États-Unis, Schönberg amalgame plus ou moins l'écriture sérielle avec le langage tonal dans les concertos pour piano et pour violon, dans " Kol Nidrei ", " L'Ode à Napoléon ", le trio à cordes et dans le " Survivant de Varsovie ". Les accents post-romantiques de " L'Ode à Napoléon " rejoignent aux approches de la vieillesse les effusions juvéniles de l'admirateur fervent de Wagner et de Mahler. Schönberg, qui mourut en 1951, ne put terminer son opéra " Moïse et Aaron ". Mais le deuxième acte est si riche et dense, et son finale est si puissant que ces

(1) En outre la série peut être renversée — au lieu de descendre les intervalles montent ou l'inverse — ou récurrente (lue de la fin au commencement); de plus n'importe quel degré de la série peut servir de point de départ d'une nouvelle série. Le musicologue allemand Fr. Herzfeld a calculé qu'il existe 479.001.600 séries.

deux actes se suffisent à eux-mêmes. Cette grande œuvre se termine par l'interrogation angoissée de Moïse : « Ainsi, tout ce que j'ai pensé ne pouvait être exprimé ? » N'est-ce pas le compositeur lui-même qui, à la fin de sa vie, dresse ce bilan de faillite partielle? Le retour à la tonalité n'est-il pas synonyme d'échec et de renoncement à de trop hautes ambitions? Il a été vivement critiqué. Stravinsky, par exemple, a dit que les « dernières œuvres tonales de Schönberg sont aussi ennuyeuses que celles de Reger (1) auxquelles elles ressemblent ». Schönberg mourut en 1951 à Los Angelès.

2) Alban Berg (1885-1935) — Anton Webern (1889-1945)

C'est à Vienne que s'était élaboré l'atonalisme de Schönberg et que se recrutèrent deux des principaux disciples du fondateur de la « série » dodécaphonique : A. Berg et A. Webern, nés, comme leur père spirituel Schönberg, dans la capitale autrichienne, qui avait été également la ville natale de Schubert et la patrie d'élection de Mozart, Gluck, Haydn, Beethoven, Brahms, Bruckner et Mahler.

a) *Alban Berg.*

De tempérament essentiellement romantique — comme son maître Schönberg — le « climat émotionnel » d'A. Berg est totalement étranger à Stravinsky qui ne le considère pas moins, au point de vue formel, comme le compositeur le plus doué de ce siècle (2). Son chef-d'œuvre est l'opéra " Wozzeck " (1925) — d'après le drame du génial Büchner, lointain précurseur du réalisme et même, dans une certaine mesure du moins, de l'expressionnisme allemand. Expressionniste et symboliste de conception, atonal par l'écriture, lyrique par l'inspiration, il est traditionnel par l'emploi — discret — du leitmotiv et surtout des structures de l'ancienne suite et de la symphonie (3). Les quinze scènes de " Wozzeck " sont, en effet, au premier acte : une suite, une rhapsodie, une marche, une passacaille, un andante; le deuxième acte est une symphonie en cinq mouvements; le troisième acte se compose 1) d'une Invention sur un thème, 2) Invention sur un son; l'interlude entre la deuxième et la troisième scène du troisième acte se

(1) Auteur de fugues, variations, chorals d'une polyphonie complexe et savante (Max Reger : 1873-1916). Stravinsky est injuste envers lui. Voir chap. 11, p. 228.
(2) " Avec Stravinsky ", éd. du Rocher, Monaco.
(3) P. Dukas avait fait une tentative analogue dans " Ariane et Barbe-bleue ".

compose d'une seule note, le *si*, que le cor fait d'abord entendre pianissimo; tenue par l'ensemble des instruments de l'orchestre elle croît en intensité et finit par devenir obsédante et affolante : elle est l'expression musicale du meurtre de Marie par Wozzeck; 3) sur un rythme, 4) sur un accord de six sons, 5) sur un perpetuum mobile. " Wozzeck " est de la lignée des grands chefs-d'œuvre du théâtre lyrique, allant d'" Orfeo " à " Pelléas et Mélisande ". Avec " Pierrot lunaire " Schönberg, adepte de l'atonalisme, avait démontré, qu'à condition d'avoir du génie, on peut émouvoir, si rigide que soit le mode d'écriture. Avec " Wozzeck " A. Berg en fournit une preuve encore plus convaincante.

La suite lyrique pour quatuor à cordes (1926), aussi expressive mais plus romantique d'inspiration que " Wozzeck ", est un amalgame de l'écriture tonale et du système dodécaphonique dont la fusion n'est nullement ressentie comme déroutante ou inopportune (reproche qu'on adressait aux œuvres américaines de Schönberg). Un deuxième opéra, " Lulu ", d'après un drame pervers et macabre de Wedekind, est resté inachevé. La dernière œuvre de Berg, le concerto de violon " A la mémoire d'un ange " [1] — 1931 — est avec " Wozzeck " et la suite lyrique le troisième sommet de la production peu abondante mais capitale de ce maître viennois dont le style ne dépayse que celui qui préfère le coin du feu familial aux aventures enrichissantes de l'esprit et du cœur.

b) *A. Webern.*

L'œuvre d'Anton Webern, dont l'audition intégrale dépasse de peu trois heures, est plus ésotérique et intransigeant que celui de Berg. Une de ses caractéristiques est l'extrême brièveté et concision de l'écriture. L'exécution des " Six bagatelles pour quatuor " dure trois minutes. La répétition, déjà proscrite par Schönberg, est honnie par son disciple; les trois petites pièces pour violoncelle renchérissent encore sur la brièveté, pourtant déjà exemplaire, des " Bagatelles "; leur durée oscille entre quelques secondes et une minute. Le thème le plus succinct, le rythme le plus fugace sont des éléments essentiels de la composition. En outre la " Klangfarbenmelodie " — mélodie suggérée par les timbres — acquiert une importance primordiale; chaque note d'un accord est interprétée par un instrument différent. Les chefs-d'œuvre de ce maître de l'abstraction et du dépouillement — qui fut tué par inadvertance dans le Tyrol par un soldat américain — sont le quatuor à cordes opus 28,

(1) Manon, fille de la veuve de G. Mahler, qui s'était remariée avec le célèbre architecte Gropius.

les " Variations pour orchestre " et deux cantates (notamment la deuxième, " Das Augenlicht ", dont la beauté réside dans l'émotion contenue par la contrainte d'une forme inflexible). C'est Webern et non Berg, beaucoup plus accessible pourtant, qui a fait école et peut être considéré comme le véritable chef de file des jeunes musiciens qui voient dans l'atonalisme une possibilité de renouvellement aussi fécond que le fut, chez presque tous les compositeurs modernes, le recours à l'écriture modale et au folklore.

3) Les principaux musiciens dodécaphonistes

En Allemagne, *Karl Heinz Stockhausen* (1928) amalgame le contrepoint de Schönberg et de Webern avec la musique concrète (1) de Pierre Schaeffer et Pierre Henry (dans " Kreuzspiel ", " Contrepoint ", etc.). *Henze* (1926, " Hans Werner "), très doué, use de la « série » avec beaucoup de liberté dans ses ballets " L'Idiot ", " Le labyrinthe ", " Jack Pudding ", et dans ses opéras : " Le roi Cerf ", " Boulevard Solitude ", " Le Prince de Hombourg ". Son " Elégie pour deux jeunes amants " (1962) est, jusqu'à présent, son œuvre la plus lyrique et la plus dramatique.

En Italie, *Luigi Dallapiccola* (1904) est, avec Malipiero, le musicien le plus important. Chez lui la « série » procède directement des modes anciens; c'est une « échelle modale élargie et agrandie aux proportions des douze sons... et une des premières tentatives... de former une synthèse entre le langage de Schönberg et celui de Debussy », dit Antoine Goléa (2). Les œuvres les plus marquantes et les plus émouvantes sont : " Le Prisonnier " (opéra) et " Les Chants de Libération ". Son élève *L. Nono* (1926) est le plus notoire des dodécaphonistes italiens; ses œuvres maîtresses sont : " Le Chant d'Amour ", " La victoire de Guernica " et " Pièce pour orchestre ". Élève de Malipiero, il est plus proche de Henze et de Boulez dès sa première œuvre importante " Épitaphe pour Garcia Lorca ", que de Malipiero.

En France, *Pierre Boulez* est le représentant le plus doué de la tendance dodécaphoniste. Ses œuvres principales sont : " Structures pour deux pianos "; " Quatuor pour ondes Martenot "; la musique de scène pour " L'Orestie "; la suite " Le Marteau sans maître "; " Poésie pour pouvoir " d'après un poème d'Henri Michaux, amalgame la musique électronique avec les instruments et la voix; " Pli selon pli " pour soprano et orchestre est d'après le sous-titre un

(1) Utilisation des bruits : musique mécanique.
(2) " Esthétique de la musique contemporaine ".

« portrait de Mallarmé ». Les musiciens que Boulez admire le plus sont Debussy, Webern et Messiaen. C'est grâce au « Domaine musical », salle de concert que J.-L. Barrault a mise à la disposition des jeunes musiciens, que des œuvres « sérielles » importantes ont pu être soumises à l'appréciation d'un public amateur de musique contemporaine. René Leibowitz, musicologue et compositeur, est le hérault de la musique atonale en France. Mais Boulez le trouve trop académique. Dépassant le dodécaphonisme, l'auteur de " Structures " a fait un pas décisif vers le monde sériel intégral avec sa deuxième sonate pour piano. Stravinski a témoigné beaucoup d'admiration au " Marteau sans maître ". Quant à Messiaen, il considère Boulez comme un génie. Boulez est né en 1926.

B — HONGRIE

1) *Bela Bartok.*

A une époque où en littérature (avec Rilke, Kafka et Musil) et en peinture (avec les expressionnistes Nolde, F. Marc et Kokoschka) des tendances nouvelles et révolutionnaires se faisaient jour, la réforme musicale de Schönberg ne séduisit pas seulement les musiciens européens des jeunes générations, mais captiva — temporairement — des maîtres comme Ravel, Richard Strauss ([1]), B. Bartok et notamment Stravinsky.

Bartok (1885-1945) est, avec Debussy, Schönberg et Stravinsky, un des rénovateurs de la musique du 20e siècle. Il considère l'atonalisme comme une sorte de fontaine de jouvence recelant des possibilités immenses et insoupçonnées. Mais il ne croit pas qu'il soit une panacée de valeur universelle; l'abandon total de la tonalité serait, selon lui, un appauvrissement regrettable ([2]).

a) *Le style de Bartok.*

Bela Bartok avait commencé à composer pour le piano dès l'âge de neuf ans et fit ses débuts en public à dix ans. Après s'être initié à l'œuvre de Bach (dont le contrepoint l'émerveille) et à celle de Beethoven (dont il admire le sens de la construction), il subit l'influence de Brahms, Liszt et Wagner. Il ne tardera pas à proclamer que le génie de Liszt lui semble supérieur à celui de Wagner lui-

([1]) Ravel dans les " Cinq poèmes de Mallarmé " et les " Chansons madécasses ". R. Strauss dans l'épisode des adversaires de " Vie d'un héros ".

([2]) Bela Bartok : " Autobiographie " (éd. Benno Schwabe, Bâle).

même. Mais à vingt ans c'est le " Zarathustra " de Richard Strauss qui l'enthousiasme. Il attribue à ce maître allemand et au folklore de la paysannerie hongroise, sur lequel il se penche de bonne heure, le renouvellement de son inspiration qui menaçait de se tarir si elle avait continué à s'exprimer au moyen du système tonal traditionnel. C'est dans l'utilisation de l'échelle chromatique de douze sons redevenus indépendants qu'il voit une promesse de libération; il écarte toutefois la « série » schönbergienne, qu'il considère comme trop rigide et formaliste. C'est dans les œuvres de Cl. Debussy avec lesquelles il se familiarise au cours de son séjour à Paris (1905) qu'il retrouve l'aspiration au renouvellement de l'écriture par la gamme pentatonique (de cinq tons) et le recours au folklore russe ou oriental. Dans l'opéra en un acte " Le Château de Barbe-Bleue " l'orchestration s'irise et se pénètre de fluide debussyste. « Kodaly et moi nous voulions faire la synthèse de l'Orient et de l'Occident; ...cela nous fut possible grâce à votre Debussy dont la musique venait d'arriver jusqu'à nous et nous illuminait », a dit Bartok à Serge Moreux (1). Le " Mandarin merveilleux ", pantomime en un acte où apparaissent des thèmes chinois (1919), est plus proche par son coloris rutilant de " L'Oiseau de feu " et de " Pétrouchka ". " L'allegro barbaro " de 1911 (pour piano), violemment expressionniste, avait été la rupture avec l'impressionnisme debussyste. Le martèlement frénétique du rythme et la violence explosive de cette « lutte avec l'ange » de l'harmonie ultrachromatique préfigurait l'orgie rythmique du " Sacre du printemps ".

En compagnie de Zoltan Kodaly, musicien de très grand talent, Bartok parcourut pendant des années, non seulement la Hongrie, mais les différents pays des Balkans — Bulgarie, Roumanie —, la Turquie également et fit même un séjour en Algérie pour recueillir de la bouche des paysans les authentiques chansons populaires dont quelques-unes remontent jusqu'au 11e siècle. Plusieurs importants recueils de mélodies populaires furent ainsi constitués. Cet antique folklore est le point de départ de l'inspiration du maître hongrois dont le génie fut, en outre, stimulé par un don rythmique extraordinaire, qui est tantôt haletant et trépidant, tantôt (dans les chefs-d'œuvre de la maturité) exacerbé et percutant. Le folklore que Bartok et son ami Kodaly ont eu le mérite de mettre à jour, est souvent d'essence modale. Rarement (dans quelques œuvres de jeunesse seulement) Bartok utilise telle quelle la mélodie populaire; bientôt son génie s'en inspire en la recréant; il réinvente le caractère mélodique et rythmique du folklore, de sorte qu'on peut dire que son style dense, âpre, rude, violent, ennemi du pittoresque,

(1) Serge Moreux : " Bela Bartok " (éd. Richard-Masse).

mais fiévreux et passionné, est une tentative parfaitement réussie d'amalgamer la chanson populaire paysanne (et non tzigane ou bohémienne édulcorée par son contact avec la civilisation occidentale) avec une écriture tantôt modale, tantôt bitonale, ou polytonale (1), dans laquelle les douze sons chromatiques sont absolument autonomes, tantôt (et rarement) atonale (dans le troisième quatuor par exemple, dans le premier mouvement de la musique pour instruments à cordes, percussion et célesta, dans le quatrième mouvement du concerto d'orchestre). Le finale de la musique pour instruments à cordes, percussion et célesta est une suite de danses populaires d'une envolée très poétique.

Dans une première période de sa production, caractérisée par une réaction contre l'influence germanique et le romantisme musical, le renouvellement de l'écriture est surtout manifeste dans les pièces pour piano : quatorze Bagatelles pour piano, quatre-vingt-cinq chansons populaires, " Suite pour piano " (thèmes arabes), " Allegro barbaro " ," Improvisations sur des chansons paysannes ". Les cent cinquante-trois pièces du " Microcosme " illustrent les différents modes d'écriture pianistique : tonal, polytonal, atonal. Accords, rythmes, intervalles sont maniés avec virtuosité.

b) *Les chefs-d'œuvre.*

Bartok a écrit six quatuors, dont le troisième, le quatrième et le cinquième peuvent être considérés comme les plus remarquables. Ils sont écrits en un style très chromatique mais fortement charpenté (à l'exemple de Beethoven) et vivifiés par le folklore recréé — hongrois dans le premier et le deuxième quatuor, bulgare dans le cinquième (2). Les trois concertos de piano, la sonate pour violon seul et le concerto pour orchestre, ainsi que les deux sonates pour violon et piano et le concerto de violon sont d'autres sommets de la production du maître.

Les connaisseurs considèrent, toutefois, deux œuvres d'une étonnante originalité et d'une puissance inouïe, comme le couronnement de l'activité créatrice du maître hongrois : La " Musique pour instruments à cordes, percussion et célesta " (1936), et la sonate pour deux pianos et instruments à percussion (1937). Bartok est convaincu que la musique évolue dans le sens de l'atonalité, synonyme d'affranchissement et de renouvellement. Stravinski partage cette conviction.

(1) Superposition de deux ou de plusieurs tonalités.
(2) Dans la " Burletta " du sixième quatuor le premier et le deuxième violons doivent faire entendre la tierce mineure *ré-fa* un quart de ton plus bas.

En 1940, Bartok, écœuré par la barbarie nazie, sacrifie sa brillante situation de directeur du Conservatoire de Budapest pour s'installer aux États-Unis, où celui que Boulez considère comme un des cinq grands de la musique contemporaine, aux côtés de Stravinsky, de Webern, de Schönberg et de Berg, mourut dans un tel dénuement que la société américaine des compositeurs dut payer les frais de ses obsèques.

2) *Zoltan Kodaly (né en* 1882).

Ce compagnon de Bartok, sans avoir le génie de son illustre ami, n'en est pas moins un très grand maître. Si ses deux premiers quatuors sont encore manifestement influencés par Debussy, la sérénade pour deux violons et alto est typiquement hongroise. La sonate pour violoncelle est un chef-d'œuvre, où les thèmes hongrois sont exposés dans trois mouvements d'une extraordinaire somptuosité polyphonique. Il est regrettable qu'on ne l'entende presque jamais en France.

Le " Psalmus hungaricus " (1923) est la poignante lamentation de tout un peuple clamant sa douleur et son désespoir après le partage inique de la Hongrie par le traité de Trianon (1). Il faut encore citer la très belle " Missa brevis " et l'opéra-bouffe " Harry Janos ", d'une cocasserie irrésistible et dont l'éblouissante orchestration ne le cède en rien à celle de l'unique opéra de Bartok. Ce grand compositeur hongrois n'a pas la place qui lui revient de droit dans la musique contemporaine.

C — ROUMANIE

1) *Georges Enesco.*

B. Bartok avait découvert la richesse, la variété et l'abondance du folklore roumain. A la même époque, le plus grand musicien roumain des temps modernes, Georges Enesco (1881-1955), se penchait avec amour sur les mélodies populaires de la Moldavie dont il était originaire. Enesco, qui fut un des plus célèbres violonistes de la première moitié du 20e siècle était aussi un excellent pianiste et un compositeur de très grand talent. Son " Poème roumain " écrit à quinze ans, les " Rhapsodies roumaines ", la magni-

(1) L'autobiographie de Bartok commence ainsi : « Né dans le Comitat hongrois de Torontal, à présent annexé par la Yougoslavie, habitant ensuite Bistritz (annexé par la Tchécoslovaquie)... puis Bratislava (annexé par la Roumanie)...

fique troisième sonate pour violon et piano « dans le style populaire roumain », une des « plus belles sonates de ce siècle », d'après Honegger, sont imprégnés de la sève de la mélodie populaire roumaine. Dans la sonate pour violon et piano opus 25 la synthèse de la musique de l'Orient et de l'Occident, à laquelle aspirent Bartok et Kodaly, a été réalisée par Enesco qui recrée dans l'esprit du folklore roumain ses propres mélodies populaires. Ses suites pour piano, l'octuor, le dixtuor, les trois symphonies, la sonate pour violoncelle et piano témoignent d'une maîtrise rare. Le chef-d'œuvre d'Enesco est l'opéra " Œdipe " (représenté à Paris en 1936). Lyrique et passionnée, poignante et puissante (dans le finale en particulier), cette œuvre magistrale, qui fait appel aux modes grecs, est tombée dans un injuste oubli, comme la presque totalité de l'œuvre du maître roumain. Pour la notation du rôle principal (Œdipe), Enesco s'est servi du quart de ton, dont Busoni [1] avait démontré les subtiles interférences. La France a été la patrie d'élection d'Enesco qui était venu très tôt à Paris pour continuer ses études au Conservatoire sous la direction de Fauré.

2) *Marcel Mihalovici.*

Marcel Mihalovici (né en 1898), de dix-sept ans le cadet d'Enesco, fut l'élève de Vincent d'Indy; il se réclame aussi de Beethoven, de Brahms et de Reger qu'au début du siècle les Allemands considéraient, non sans complaisance excessive, comme l'héritier de J.-S. Bach. Il doit également beaucoup à Enesco. Son style est un amalgame du contrepoint chromatique de Reger et du folklore roumain recréé par une sensibilité d'artiste moderne rompu à toutes les subtilités du langage harmonique contemporain. Comme Beethoven et Schönberg dont il a adopté parfois l'écriture, il attache une grande importance à la forme; son mode d'expression préféré est la variation. Ses œuvres les plus marquantes sont " L'Intransigeant Pluton ", " Phèdre " et " Le Détour " (opéras), les " Ricercare " et les " Nocturnes " pour piano, dont l'interprète la plus qualifiée est Monique Haas, les " Symphonies pour le temps présent " et les danses populaires : " Chindia ". Avec son ami Martinu (ami d'Honegger) et Tibor Harsanyi (élève de Bartok, auteur du déli-

(2) Italien germanisé, Ferruccio Busoni (1866-1924), compositeur de grand talent (opéras " Turandot " et " Docteur Faust "), pianiste hors ligne, chercheur, esthéticien, fait office de précurseur. Dans son " Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale ", il préconise l'emploi de quarts et de dixièmes de ton. Il prétend aussi paradoxalement que la musique est faite pour être lue et non pas entendue. Heureusement ses œuvres aussi bien que son magistral jeu de piano donnaient le démenti le plus catégorique à de telles affirmations.

cieux conte musical pour enfants " Histoire du petit tailleur ", et des opéras " Les Invités " et " Bonheur domestique "), Mihalovici a fait partie de ce qu'on a appelé entre 1925 et 1940 l'École de Paris et dont Serge Prokofiev a été le chef de file jusqu'à son retour en Russie (1932). Le Polonais, naturalisé français, A. Tansman, dont le théâtre des Nations a représenté en mai 1963 l'admirable " Serment ", se rattache également à l'École de Paris.

D — RUSSIE

1) *Igor Stravinsky* (*né en* 1881).

a) *L'esthétique.*

Plusieurs fois, dans les pages consacrées à la musique contemporaine, est apparu un nom qui incarne un demi-siècle de recherches et de réalisations toujours étonnantes et souvent géniales, celui d'Igor Stravinsky. Il est à la musique ce que Picasso est à la peinture : l'un est la personnification de l'art des sons, l'autre l'incarnation de l'art du dessin et des couleurs. « Contemporain capital » (qualificatif qu'André Rouveyre avait jadis décerné à André Gide), Stravinsky, aussi génial, multiforme et déroutant que l'auteur des " Demoiselles d'Avignon ", est comme Picasso, à la fois artiste et artisan, chaque œuvre étant pour le musicien et pour le peintre une tentative de résoudre un problème particulier. Dans cette « réévaluation de toutes les valeurs » — tentée à la même époque par Schönberg en musique, Henry Moore et Calder en sculpture, Picasso en peinture, James Joyce, Uwe Johnson et Michel Butor en littérature — Stravinsky a une vision concrète de la musique; elle est une architecture dont l'harmonie suscite l'émotion esthétique et qui est faite pour être vue (et non pour être lue comme disait Busoni); le spectacle et l'audition sont sur le même plan. Il ne faut pas se prendre la tête dans les mains pour écouter les " Noces " ou " Pétrouchka " ou " Agon ".

La musique, déclare Stravinsky [1], « institue un ordre dans les choses, y compris et surtout, un ordre entre l'homme et le temps... : il (cet ordre) exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit ». En d'autres termes, la musique est un jeu de formes architecturales, dont l'agencement satisfait le goût de l'ordre et de la beauté chez

[1] Stravinsky : " Chroniques de ma vie " (Denoël et Steele), et " Poétique musicale " (Plon).

l'auditeur-spectateur, l'orchestre (voix humaine comprise) n'étant que le matériau que l'architecte-musicien manie avec maîtrise, en attachant une importance primordiale aux timbres et aux rythmes : « Une de mes œuvres peut survivre à n'importe quoi sauf à un temps faux et vague », précise-t-il (1). Dans une pareille conception de l'art, l'interprète est un simple exécutant qui pourrait être remplacé par un robot, puisqu'il ne doit ni « phraser », ni « nuancer », que la partition — objective — se suffit à elle-même et que la musique est « impuissante à exprimer quoi que ce soit, un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature »; comment concilier ce « constat d'huissier » de l'autobiographie, avec les titres des différentes œuvres? " Petrouchka " par exemple « *pantin désarticulé*, qui par ses cascades d'*arpèges diaboliques exaspère* l'orchestre qui lui réplique par des fanfares *menaçantes* » (ce commentaire est de Stravinsky).

La musique synonyme « d'architecture » implique une action; de là la préférence de Stravinsky pour le ballet et le drame. Quant à la sonate, la symphonie, la fugue, tout en étant musique pure, comme les concertos brandebourgeois que Stravinsky admire, elles sont intrinsèquement action puisque l'art des sons est inconcevable en dehors du mouvement traduit par le rythme, élément essentiel — avec les timbres des instruments — de l'esthétique du maître russe.

b) *L'œuvre.*

Né en Russie en 1882, Stravinsky fut élève de Rimski-Korsakoff; il admire Glinka et préfère Bizet et Chabrier à Wagner. Serge de Diaghilev, le célèbre fondateur des ballets russes, s'engoue pour une des premières œuvres du jeune Stravinsky, " Feu d'artifice " (1908), qui marquait déjà une rupture totale avec le néo-romantisme et l'impressionnisme. L'originalité, les péripéties fantastiques et la frénésie rythmique de " L'Oiseau de feu " (que Diaghilev avait demandé à l'auteur de " Feu d'artifice " pour les ballets russes de la saison de 1910 à Paris) stupéfièrent le public de cette époque qui venait d'être dérouté par les dernières toiles de Cézanne, faites de plans et de lignes, et par le cubisme analytique des " Maisons sur la Colline " et la rigueur géométrique des formes de " la Jeune fille à la mandoline " (1910) de Picasso.

" Petrouckha " est le deuxième ballet et le deuxième chef-d'œuvre de Stravinsky. Au bitonalisme du premier thème succède le polytonalisme qui exprime (n'en déplaise à l'auteur) l'angoisse du pantin qui se désarticule. La musique étant pour Stravinsky une

(1) Entretiens avec Robert Craft. Éditions du Rocher, Monaco (1958).

« séquence d'élans et de repos » c'est la danse qui est son élément naturel. La danse est, effectivement, une des principales sources d'inspiration de ce musicien russe, comme elle l'avait été pour Rameau et le fut chez Ravel, captivé tout comme Stravinsky, par les ressources extraordinaires que le jazz offrait au rythme. Car le jazz n'est pas que l'exutoire d'un excès de vitalité et de joie de vivre primitive; les rythmes nègres frénétiques et parfois barbares se pénètrent chez Armstrong et chez Duke Ellington de réminiscences du choral luthérien; les syncopes caractéristiques des rythmes du jazz vont de pair avec une écriture harmonique de bon aloi. La pulsation rythmique du " Sacre du Printemps " (1913), qui est la partition la plus dionysiaque de Stravinsky (1), exalte la montée de la sève universelle. L'alternance « d'élans et de repos » (ou de tension et de détentes), la polyrythmie alliée à la polytonalité créent une atmosphère de dépaysement magique et de délire collectif. Le rythme implacable, butant sur la syncope, tient lieu de thème. C'est peut-être à son maître Rimski-Korsakoff que Stravinsky est redevable de l'emploi massif et pittoresque des instruments de percussion. Au sujet de son " Capriccio espagnol " Rimski fait en effet remarquer que le « rythme des instruments de percussion constitue le fond même de ce morceau et non sa parure ». L'auteur de " Schéhérazade " est un authentique précurseur de la musique du 20e siècle.

On n'attache pas assez d'importance au sous-titre du " Sacre " : " Tableau de la Russie païenne ". Car il est incontestable que les chefs-d'œuvre de Stravinsky sont ceux dans lesquels l'inspiration jaillit de la sève nourricière du sol russe : " L'Oiseu de feu ", " Petrouchka ", " Le Sacre ", " Les Pribaoutki " (chansons plaisantes de caractère folklorique), " Noces " et " Renard ". Les " Noces ", suite chorégraphique, sont une offrande de chansons ukrainiennes dont Stravinsky avait fait une abondante moisson lors de son dernier séjour en Russie avant la guerre de 1914 et dans laquelle la bitonalité, les modes d'église, le folklore, le déchaînement de la batterie et des quatre pianos — instruments de percussion comme dans " Petrouchka " — et les accents primitifs du chœur alternent avec des soli cocasses. " Renard " est selon l'auteur une « pièce jouée et chantée d'après des contes populaires russes ».

" L'Histoire du Soldat " est due à la collaboration de Stravinsky avec le grand écrivain suisse C. F. Ramuz. Le sujet — un soldat qui vend son âme au diable pour ne pas être obligé de se séparer de son violon — est lu par un récitant, dansé, mimé et accompagné

(1) Stravinsky répudie le terme de « révolutionnaire » : « L'art est constructif par essence et la révolution implique une rupture d'équilibre », fait-il remarquer.

par sept instruments. Le sous-titre " Ragtime " souligne le rôle fondamental joué par la pulsation rythmique dans cette exhibition étrange, hétéroclite et populaire confiée à un théâtre ambulant. Dans " Ragtime ", pour onze instruments, qui est de la même époque (1918), Stravinsky pousse jusqu'aux limites extrêmes les possibilités rythmiques et harmoniques de la danse nègre. " L'histoire du Soldat " est un tournant dans la production de Stravinsky. Son fils a dit qu'elle est « une victoire de l'ordre et de la mesure sur le romantisme intérieur. »

L'année 1919 constitue avec le ballet " Pulcinella " sur des thèmes de Pergolèse (provenant des sonates en trio), l'opéra-bouffe " Mavra " dédié à la mémoire de Pouchkine, de Glinka et de Tchaïkovsky, les ballets " Apollon Musagète " et le " Baiser de la Fée " (pastiche de Tchaïkovsky, un des musiciens préférés de Stravinsky), la conversion passablement déroutante du maître russe à l'esthétique occidentale, au néo-classicisme. Ce qu'on a appelé « le retour à Bach » est manifeste dans la savante polyphonie de l'octuor pour instruments à vent, et dans le concerto pour piano et orchestre d'harmonie (contrebasses et cuivres), où la toccata initiale prend modèle sur les inventions à trois voix de J.-S. Bach, tandis que la sonate de piano (1924) rappelle le thème de la dixième fugue [1] du clavecin bien tempéré (premier cahier). Le concerto pour deux pianos (1935) se termine par une fugue magistrale : il est également tributaire de J.-S. Bach et peut être considéré comme le chef-d'œuvre de la musique de piano du maître russe. Le concerto en *mi* bémol pour orchestre, dit " Dumbarton oaks " (nom de la propriété du mécène qui commanda le concerto) s'inspire des concertos brandebourgeois. Ce retour au classicisme coïncide avec la période dite néo-classique de Picasso (" Paysage ", 1920 — " Trois femmes à la fontaine ", 1921 — " Mère et enfant ", 1922, etc.). Stravinsky s'insurge, d'ailleurs, contre le terme « néo-classique » dont on affuble sa production des années 1923 à 1937 : « Je ne suis pas un néo-classique, proteste-t-il, je me suis seulement tourné vers une forme constructive plus austère, mais en restant un musicien moderne. L'heure présente réclame une musique où l'élément décoratif le cède à l'élément spirituel [2] ». " Œdipus-rex " (opéra-oratorio) par Stravinsky et Cocteau (1926), la " Symphonie des psaumes " (1930) dont l'écriture modale est un retour aux sources de la musique occidentale, répondent à ces préoccupations. La " Messe pour instruments à vents et chœur mixte " (1948) est le témoignage le

(1) Exemple musical 18. Le concerto de piano de Saint-Saëns opus 22 commence par un dessin analogue. Stravinsky a dit qu'il faut jouer la sonate comme on lit un contrat rédigé par un notaire.

(2) " Chroniques de ma vie ".

plus convaincant de cette primauté du spirituel. Le chef d'orchestre préféré du maître franco-russe (qui sera naturalisé américain après la seconde guerre mondiale), Ernest Ansermet, a dit de cette messe qu'elle était l'œuvre la plus intime d'un homme qui répugnait à l'étalage de ses sentiments et Stravinsky lui-même l'a qualifiée d'œuvre « inspirée par la foi ».

Sa " Symphonie en trois mouvements " (1945) est considérée par les admirateurs du maître comme son œuvre capitale, tandis que dans l'opéra " The Rake's progress " (1951) le musicien russe célèbre ses noces avec la musique italienne dont il était épris depuis son plus jeune âge. « Je suis le fiancé de la musique italienne », avait-il dit naguère.

Dès 1953 une nouvelle volte-face surprend les amis et irrite les adversaires de sa musique : sa conversion, du moins partielle, à l'atonalisme, d'abord et encore bien timidement dans le septuor pour instruments à vents, cordes et piano (1953), puis plus accentuée dans le " Canticum sacrum " (1956), dans le ballet " Agon " (1957) et surtout dans les " Threni ", lamentations de Jérémie (1958). Stravinsky s'est expliqué sur cette « tentation » de l'atonal : « La technique sérielle... m'oblige à une plus grande discipline... les règles et les restrictions de l'écriture sérielle diffèrent peu de la rigidité en honneur dans la grande école du contrepoint de jadis. En même temps elles élargissent et enrichissent les possibilités harmoniques; on commence à entendre plus de détails, avec plus de diversité qu'auparavant (1). » Il lui semble que la nouvelle musique sera sérielle. A cette époque, où le musicien d'une étonnante jeunesse d'esprit et toujours épris de métamorphoses (2) vivifiantes, explore les virtualités du langage sériel, Picasso cultive l'abstraction (voir par exemple les deux versions de la " Femme assise dans un fauteuil ", 1947 et 1949 — le " Portrait d'un peintre d'après le Greco ", 1950 — et " Maternité ", 1951 — où Picasso se livre à des recherches spatiales et graphiques très abstraites).

c) Conclusion.

Stravinsky ne se soucie pas de transmettre un message, l'œuvre d'art étant pour lui un objet façonné par un artisan et non le mode d'expression d'une sensibilité particulière. Ce Protée de la musique est, en réalité, un classique. La profession de foi de la " Poétique musicale " pourrait être de la plume de Gœthe ou d'André Gide :

(1) " Avec Stravinsky " (Éd. du Rocher, Monaco, 1958).

(2) Dans les " Sonnets à Orphée ", Rilke avait exalté la vertu de la métamorphose, *Wolle die Wandlung* — aspire à la métamorphose.

« Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé et plus il est libre... Ma liberté sera d'autant plus grande que je limiterai plus étroitement mon champ d'action et que je m'entourerai de plus d'obstacles. »

L'influence de Stravinsky a été immense ; mais ce sont surtout les œuvres spécifiquement russes (1909 à 1922) qui ont émerveillé et influencé les musiciens, tandis que d'autres, « objectives » et « décoratives », où l'artifice et le savoir-faire l'emportent sur l'inspiration, les ont déroutés, bien que leur perfection formelle commande l'admiration et le respect. « L'évolution, qui est le développement naturel d'une chose sur sa propre base, se détruit elle-même si elle altère sa racine, dit R. Fumet (1) ; s'appuyant sur elle-même, elle s'est dévoyée en quittant sa base... de ce fait on en est venu à une conception purement décorative de la musique. »

Cette évolution est assurément stérile et mène à une impasse. C'est la raison pour laquelle beaucoup de jeunes musiciens de toute nationalité ont fini par se détourner de Stravinsky pour se retremper à la source de l'atonalisme dodécaphonique le plus rigide, celui de Webern : même un styliste aussi traditionaliste que B. Britten n'a pas échappé à l'attraction exercée par le maître viennois, tandis que Chostakovitch a été séduit par le grand art d'Alban Berg.

2) *Serge Prokofiev* (1891-1953).

a) *Caractères de son art.*

A côté de Stravinsky, Prokofiev est une des plus grandes figures de la musique russe contemporaine. Mais à l'inverse de l'auteur du " Sacre ", musicien international, Prokofiev est foncièrement russe (2). Après avoir quitté la Russie en 1918 il séjourna d'abord aux États-Unis, puis, à partir de 1920 à Paris. Mais il garda toujours la nostalgie de la patrie russe et passa en 1926 quelques semaines en Russie soviétique; cinq ans plus tard il y retourna et s'y établit définitivement. Il y est mort en 1953.

Pianiste de tout premier ordre, il fut comme Stravinsky l'élève de Rimski-Korsakoff, qui a été le maître de tout une pléiade de musiciens de grand talent, les uns, comme Stravinsky et Prokofiev, orientés vers la recherche personnelle, épris d'originalité, les autres, comme Glazounov et Serge Rachmaninoff, tournés vers le

(1) Voir " Musique et Logos " (La Table Ronde, mars 1963).

(2) Stravinsky ne l'a été qu'au cours de la première période de sa production : de " Feux d'artifice " à " Noces " et à " Renard ".

passé (1). Le langage harmonique de Prokofiev est souvent modal. Son art est empreint de fantaisie et d'humour, sa veine mélodique, pleine de sève et de saveur, coule de source. Le don d'improvisation, autre fontaine de jouvence, se concilie chez lui avec le goût pour le folklore et pour les formes du passé qui ne sont jamais une entrave à sa liberté de conception, mais un cadre choisi de propos délibéré, comme c'est également le cas chez Stravinsky. Tandis que dans son pèlerinage artistique aux sources, l'auteur de Petrouchka remonte jusqu'à J.-S. Bach, son cadet se voue à Mozart, Haydn et Schubert. Ce n'est pas un novateur comme Stravinsky; l'harmonie procède par oppositions diatoniques que bousculent d'imprévues modulations chromatiques; le rythme est fortement martelé, mais moins original et percutant que chez l'auteur du " Sacre ". L'humour de Prokofiev est plus caustique et virulent dans les " Sarcasmes " pour piano que ne l'est la verve cocasse du " Circus Polka " de Stravinsky, plus exubérant dans le " Vilain petit canard " — pour voix — que dans les " Pribaoutki ", chansons plaisantes, où la drôlerie est due au tour d'esprit fruste de ce folklore ancien qui avait séduit Stravinsky, plus lyrique enfin dans " L'Amour des trois oranges ", féerie bouffonne du jeune Prokofiev, que dans " L'Histoire du Soldat ", où l'humour de Stravinsky s'assombrit de mélancolie. A l'instar de son aîné, Prokofiev renonce délibérément à tout élément néo-romantique, impressionniste, sentimental ou émotionnel; il n'a que faire du commentaire littéraire ou de l'exégèse philosophique. Il a, tout comme Stravinsky, le souci de la construction, de la clarté du discours musical et, bien plus que son aîné, une prédilection marquée pour la simplicité et la tonalité traditionnelle. « L'espoir de la musique nouvelle réside dans une nouvelle simplicité », dit-il.

b) *Les œuvres marquantes.*

Ce goût des formes héritées du passé est patent dans les sonates et les concertos pour piano, dont les plus remarquables sont les

(1) Glazounov (1865-1936), supérieurement doué, mais tributaire de la musique allemande — Schumann, Liszt, Brahms — est l'auteur de " Stenka Razine ", de " Jour de fête slave ", de concertos de piano, de symphonies, œuvres de valeur, mais académiques.

S. Rachmaninoff (1873-1943) est surtout connu et apprécié grâce à ses concertos de piano d'un lyrisme de bon aloi, mais d'essence plus germanique que slave. Son chef-d'œuvre est " La grande Louange du Soir et du Matin " (Disque : Lumen AMS 33), symphonie liturgique, dont les thèmes proviennent de recueils synodaux ; un grand nombre de thèmes religieux orthodoxes ont été recréés par Rachmaninoff. C'est le plus typiquement russe de l'ensemble de l'œuvre.

quatrième et septième sonates et le troisième concerto. La puissance et la violence sont un des traits caractéristiques de la personnalité de Prokofiev (et de celle de Stravinsky, jusqu'aux " Noces ") ; elles se donnent libre cours dans la " Toccata " et les " Sarcasmes " (pour piano), " La Suite scythe "pour orchestre, explosion de frénésie orchestrale à l'instar de l'" Allegro barbaro " de Bartok (où le piano se déchaîne comme un orchestre complet) et du " Sacre du Printemps", dans les opéras " Le Joueur" et " L'ange de feu", dans le dionysiaque ballet " Chout " — monté par Diaghilev à Paris en 1924 — et dans la cantate bouleversante, frénétique, âpre et rude : " Sept, ils sont sept ". La " Symphonie classique " par contre, son œuvre la plus connue, est diatonique et s'efforce d'écarter jusqu'aux accords mineurs. Si Haydn avait été un contemporain, c'est ainsi qu'il aurait procédé, au dire de Prokofiev. Les troisième et quatrième symphonies sont empreintes d'une sérénité analogue. Le ballet " Le fils prodigue " est d'une écriture très dépouillée; il témoigne de la même volonté de simplification et de renoncement aux effets faciles, inhérents au genre « ballet », tandis que " Roméo et Julia " est la tentative la plus réussie de transposer en musique chorégraphique le chef-d'œuvre de Shakepeare (1). Les concertos de violon, le célèbre concerto de violoncelle, le premier quatuor et le quintette sont classiques de structure et riches en thèmes mélodiques. Peu de pianistes se sentent le courage d'aborder les deuxième et cinquième concertos pour piano, d'une difficulté redoutable, soulevés par les lames de fond d'un expressionnisme fulgurant.

" Pierre et le Loup ", qui introduit les animaux dans le monde de l'enfance avec autant d'esprit et de poésie que Janasek dans son " Malin renardeau ", ravit enfants et adultes; c'est l'œuvre la plus populaire de Prokofiev.

Dans le quatuor écrit neuf ans après le retour au bercail du compositeur, celui-ci a eu l'ambition de « réaliser une fusion intime de la forme classique du quatuor avec des thèmes d'un des folklores les moins connus qui soient » (il s'agit de celui du Caucase). Accusé de déviationnisme (à cause de sa recherche de l'originalité dans " L'Ode pour la fin de la guerre " pour quatre pianos — ensemble que Stravinsky avait utilisé dans " Petrouchka " et dans les " Noces " — instruments à vent, percussion, seize contrebasses et huit harpes), Prokofiev se réhabilite avec l'oratorio " La garde de la paix ", académique et conformiste. C'est son opéra " La guerre et la paix", terminé un an avant sa mort (1952) que le maître considère comme son chef-d'œuvre. Il existe trois versions de ce puissant opéra. La

(1) « L'évolution graduelle du caractère de Juliette avait pour moi tout le prix d'un problème musical très important », a dit l'auteur.

première date de 1942, la troisième de 1952. Ses dimensions, son orchestration magistrale et sa puissance dramatique en font incontestablement l'œuvre la plus parfaite de ce grand maître si authentiquement russe.

3) *Dimitri Chostakovitch.*

Né en 1906 à Pétrograd, Chostakovitch est incontestablement le musicien soviétique le plus doué. Les influences occidentales qu'il a subies sont très variées; elles vont de Rimski, père nourricier de tous les compositeurs russes, à Tchaïkovsky, Brahms, Mahler, A. Berg et Hindemith. La deuxième symphonie et l'opéra " Le Nez " (d'après Gogol) portent trace de l'influence de Mahler, de Berg et d'Hindemith. Les autorités musicales soviétiques ne tardent pas à lui reprocher d'être contaminé par le formalisme occidental. C'est pour s'en disculper qu'il écrit, en conformité avec le réalisme soviétique, les ballets " L'Age d'Or ", le " Fleuve limpide ", le " Boulon ", les vingt-quatre préludes pour piano, le concerto pour trompette et la troisième symphonie. Son chef-d'œuvre est probablement " Lady Macbeth de Mtsensk " — sombre drame de l'amour coupable, de la jalousie, de la violence et de la mort — dont le lyrisme éperdu rappelle le climat passionnel du " Wozzeck " de Berg. Blâmé par les mêmes régents de la musique officielle qui s'en étaient pris au " Nez " — caricatural et décadent selon eux — Chostakovitch est invité à faire son autocritique et " Lady Macbeth " est condamnée à rester au fond du fleuve où elle s'était noyé, entraînant sa rivale avec elle.

C'est avec le quintette pour piano et cordes opus 57 que le coupable fait amende honorable; il promet « d'épurer ses concepts, de renoncer au subjectivisme et aux pathétiques sanglots de sa cinquième symphonie ».

La septième symphonie magnifie l'héroïsme du peuple russe, la huitième glorifie l'héroïsme des vainqueurs de la bataille de Stalingrad. Le " Chant des forêts " (oratorio), hymne à la patrie, où le lyrisme côtoie la frénésie, est sans doute supérieur à l'académisme des seize symphonies. " Léningrad ma patrie " (pour chœurs) et les musiques de film " Maxime Gorki ", la " Chute de Berlin " et la " Jeune Garde " sont, comme le " Chant des Forêts ", d'inspiration patriotique et expriment une exaltation collective.

Sous le nom d'Ilja Golowin, Chostakovitch a été le héros d'une pièce de théâtre (1949) dans laquelle il appert que le compositeur Golowin est très apprécié et fêté aux États-Unis, ce qui provoque un rappel à l'ordre de la " Pravda ". Isolé et critiqué par sa propre fille, il se réhabilite en écrivant un concerto de piano qui plaît aux

autorités. Rentré en grâce il est promu à la dignité de compositeur officiel du régime et finit par être envoyé à l'étranger en qualité d'ambassadeur de la musique soviétique (1).

E — GRANDE-BRETAGNE

Benjamin Britten.

Né en 1913 dans le Suffolk, Britten, faisant table rase de plus de deux siècles de musique anglaise — qui fut, il est vrai, presque toujours une musique d'importation, d'origine germanique — se rattache directement à Purcell dans une déclaration rapportée par Martin Cooper, son biographe : « Une de mes préoccupations majeures a consisté à essayer de rendre à la musicalité de la langue anglaise l'éclat, la liberté et la vitalité dont elle a été complètement dépourvue depuis la mort de Purcell. » C'est avec l'ensemble de son œuvre que Britten a réalisé cette haute ambition. Son écriture est aussi limpide et son orchestration aussi nette que celle de son grand prédécesseur, mais ses œuvres sont loin d'être des pastiches de Purcell comme " Pulcinella " et " Le Baiser de la Fée " sont des « à la manière » de Pergolèse et de Tchaïkowsky. Il affectionne la forme de la passacaille comme Purcell. Dans le " Guide du jeune mélomane », un thème du grand musicien du 17e siècle, suivi d'une série de variations, dont chacune est confiée à un instrument différent, doit permettre à de jeunes auditeurs de se familiariser avec l'orchestre moderne. Britten, qui est très éclectique et qui remonte aux sources de la musique, à Bach et à Haendel, est également séduit par l'art de Mahler, de Berg, de R. Strauss et de Chostakovitch. Musicien-né, doué d'une forte personnalité, il s'est créé un style personnel dont l'originalité est incontestable dès les " Illuminations " pour voix et cordes d'après Rimbaud (1938), la " Sinfonia da requiem " (1940) et la " Simple symphonie ". Virtuose de l'orchestration, il fait également preuve d'une rare maîtrise de l'écriture polyphonique dans l'" Ode à sainte Cécile " et dans le " Te Deum ", genres également cultivés par Purcell.

Son premier opéra, " Peter Grimes ", le rendit célèbre du jour au lendemain; comme Byron il aurait pu dire : « I awoke one morning and found myself famous. » La mer en est le cadre; elle est pour Britten ce qu'elle fut pour Debussy et pour Lalo (dans " Le roi d'Ys ") : source de toute vie et entité quasi mythique, l'équivalent de ce qu'est la forêt pour les musiciens et les poètes allemands du 19e siècle : Weber, Schumann, Eichendorff, Lenau, Wagner, Mahler. Le " Viol

(1) Cf. Samuel, *Panorama de l'art musical contemporain.*

de Lucrèce ", opéra de chambre, ne nécessitant qu'une vingtaine de chanteurs et d'instrumentistes, la comédie musicale " Albert Herring " (d'après le " Rosier de Madame Husson " de Maupassant), qui se contente d'un ensemble encore plus restreint, et "The turn of the screw " (Le tour d'écrou), très dramatique, témoignent de la variété des dons de ce musicien de très grand talent : science de l'orchestration et de l'écriture polyphonique, invention mélodique, génie dramatique, sens de l'humour. C'est à sa double qualité de mélodiste et de symphoniste qu'il doit sa réussite dans le drame et la comédie lyrique.

F — *AMÉRIQUE*

GERSHWIN, CHAVEZ, VILLA-LOBOS

De *Georges Gershwin* il restera l'opéra " Porgy and Bess ", dont les airs pleins de fraîcheur et de spontanéité sont inspirés du folklore nègre, un des plus riches qui soient et que Dvorak avait déjà mis à contribution dans un de ses quatuors et dans la symphonie du Nouveau Monde.

Carlos Chavez, Mexicain né en 1899, admirateur de Ravel et de M. de Falla, est le créateur d'une musique mexicaine de valeur avec la " Toccata mexicana ", la "Sinfonia India ", le ballet "Nuevo fuego " et " Xochipilli Macuilxochitl ", qui sont une tentative de faire revivre la musique rituelle des Aztèques.

Le musicien le plus fécond et le plus puissant du Nouveau Monde, le Brésilien *Heitor Villa-Lobos* (1887-1959), séjourna à Paris de 1917 à 1927. Il y connut Ravel, Dukas, Florent Schmitt et Milhaud. Ses œuvres expriment l'âme de la forêt tropicale et l'essence du folklore urbain, langage à la fois sauvage, raffiné et d'une originalité foncière. Les danses africaines et les choros (sérénades) adoptent le folklore indien. Les " Bachianas brasilieras " sont l'amalgame du folklore brésilien, libre de toute contrainte, et de la rigueur de l'écriture des " Suites " de J.-S. Bach. Dans l'immense épopée : " Découverte du Brésil " (pour chœur et orchestre) et dans l'oratorio " Alvorada na floresta tropical ", le folklore primitif s'épanche enrobé d'une somptueuse orchestration. " Momo precoce ", célèbre concerto pour piano, évoque le carnaval brésilien.

G — *ALLEMAGNE*

Paul Hindemith (1895-1963).

P. Hindemith était de la même génération que Prokofiev et D. Mil-

haud; c'est avec ces deux musiciens qu'il a, d'ailleurs, le plus d'affinités. Il se voua de bonne heure à la musique et apprit à jouer du piano, du violon et de l'alto dans lequel il se spécialisa. Il est presque aussi fécond que Villa-Lobos et que Milhaud. Bach est son idole; Bruckner et Schönberg, d'un côté, Brahms et Reger, de l'autre, l'ont influencé pendant les années de formation. Stravinsky et Prokofiev le précèdent dans la voie d'un néo-classicisme où la polyphonie se marie avec la profondeur du sentiment. Haendel lui sert de modèle pour ses opéras (" Cardillac " notamment).

Au début de sa carrière il était partisan d'une musique objective et brutale. Trois ans après le " Rag-time " de Stravinsky il écrit également un " Rag-time ". Le « mode d'emploi » qu'il fournit — en trois langues — pour l'exécution (c'est le terme qui convient) de la suite pour piano, quatrième partie de " Rag-time ", aurait pu être signé par Stravinsky : « Rends ce morceau avec une grande sauvagerie et une constante brutalité du rythme comme si tu manœuvrais une machine. Considère le piano comme une sorte de batterie perfectionnée et agis en conséquence. » Mais la troisième partie de cette suite est un nocturne d'une écriture éthérée, contrastes qui se retrouveront dans toute la production de ce grand musicien. A cette époque, il estime que la musique doit être utilitaire, à l'usage du peuple et de la jeunesse. Le musicien est un artisan (Stravinsky est du même avis) et doit ou écrire sur commande ou se demander quand il compose de sa propre initiative, s'il existe un besoin de telle ou telle œuvre. Il aime écrire pour la jeunesse et le peuple : " Leçon pour deux voix d'hommes, orchestre, chœur, clowns, danseurs et récitants ", ainsi qu'" Une journée de musique à Plön " sont dues à cette préoccupation qui ne le quittera pas. En 1957 encore il écrit, en collaboration avec Claudel, une sorte d'oratorio intitulé " Ite, angeli veloces ", dans lequel il convie les auditeurs à se joindre au quatuor des voix. Prokofiev et Britten se contenteront de composer des ouvrages faciles pour de jeunes auditeurs. Sous le titre " Let's make an opera ", Britten écrira une série de scènes auxquelles les assistants participeront. D. Milhaud rêvait également d'une « musique de masses ».

C'est l'époque (1921-1922) où Hindemith éprouve le besoin d'étonner, de scandalier; il y parvient sans peine avec des opéras « farfelus » comme " Mörder, Hoffnung der Frauen " (Meurtrier, espoir des femmes) et " Sancta Susanna " dont les livrets, d'une provocante frénésie (ou abscons), sont dus à deux poètes expressionnistes notoires, Kokoschka (plus connu comme peintre) et A. Stramm. L'opéra " Cardillac " (1926) est d'une autre envergure. Le sommet en est la grande passacaille — hommage à Bach — que Stravinsky redécouvre à la même époque. " Neues vom Tage " (Nouvelles

du jour) est une comédie musicale d'une drôlerie et d'un humour peu communs chez un musicien allemand. En prenant son bain une femme chante, par exemple, dans le plus simple appareil, un hymne aux mérites du chauffage par le gaz. De la même veine est " Aller et retour " où la musique est aussi burlesque et amusante que le livret. La légende dansée " Nobilissima visione " est par contre un hommage édifiant à saint François d'Assise. L'apogée en est la passacaille (comme dans " Cardillac "). L'opéra " Mathis le peintre " (1938) — il s'agit de Grünewald et de son tryptique, qui se trouve au musée de Colmar — est considéré comme le chef-d'œuvre d'Hindemith. Le dépouillement de l'écriture libérée de toutes les contraintes de l'harmonie traditionnelle — ce besoin de libération est un trait commun à tous les compositeurs modernes — s'imprègne d'une polyphonie admirable. De vieilles chansons populaires, des chants de guerre de l'époque de la Réforme et le choral grégorien sont, d'après Hindemith, « le sol nourricier » de cette grande œuvre. Le concerto pour alto est précédé d'un commentaire dans lequel Hindemith précise qu'il a utilité des thèmes populaires fort anciens et qu'il les a — comme tout vrai musicien — quelque peu modifiés en les ornementant.

Dans la symphonie " Métamorphose ", d'une écriture absolument éblouissante, il a amalgamé des motifs de son invention avec des thèmes de l'auteur du " Freischütz ". Son dernier opéra, créé en 1957 à Munich, et intitulé " Harmonie du monde " a pour sujet la vie de Kepler. Cette grande œuvre est à la fois confession et profession de foi optimiste, comme le sont les deuxièmes versions de " Cardillac " (1952) et de " Vie de Marie " (1948), l'oratorio " Das Unaufhörliche ", le concerto pour alto et orchestre, la " Konzertmusik " pour cordes et cuivres opus 50 et les " Quatre tempéraments ", thème et variations pour piano et orchestre. Hindemith est, en effet, convaincu qu'une harmonie préétablie régit toute vie humaine. " Harmonie du monde ", malheureusement alourdie par un sempiternel récitatif, traîne en longueur et fatigue l'auditeur, pour lequel les interludes entre les divers tableaux de cet opéra sont des oasis de fraîcheur dans le déroulement passablement aride d'une action languissante. En 1951 Hindemith avait écrit une très belle symphonie intitulée " Harmonie du monde " en se servant d'esquisses symphoniques empruntées à l'opéra qui était alors en gestation. « En retrouvant, dit Paul Collaer, l'esprit et le secret de l'art allemand de la Renaissance, Hindemith doit être considéré comme l'artiste le plus profondément allemand qui soit. »

Hostile à l'harmonie traditionnelle et à l'atonalité, Hindemith s'est constitué son propre langage harmonique. Il l'analyse dans sa " Unterweisung im Tonsatz " (Leçons d'harmonie) dont le " Ludus tonalis " (Jeux de tonalités) — douze fugues et douze interludes — est l'illustration. Il n'y a plus ni dissonances ni consonances. Comme chez Bartok tous les accords sont sur le même plan. Toutefois, la tonalité est pour Hindemith une « force comparable à l'attraction terrestre ». La beauté du son est secondaire selon lui. Le triton (1) est à la fois ferment et pierre d'achoppement pour la mélodie et l'harmonie. Les intervalles les plus adéquats pour le chant sont la seconde (2) et la quarte. Dans la série d'Hindemith (3) qui n'a rien à voir avec celle de Schönberg, *ut* n'est pas suivi d'*ut* dièse, mais de *sol*, *sol* est suivi de *fa*, etc. Elle se termine par le triton *fa* dièse. Car il faut tenir compte de ce que Hindemith appelle *harmonisches Gefälle* (la pente harmonique). L'écriture âpre et rude, souvent agressive et parfois (mais très rarement) atonale (comme celle de Bartok qui tend à l'abstraction, dans les quatuors notamment, tandis qu'Hindemith est trop proche du peuple pour être tenté par l'abstraction) ne manque ni de puissance ni de grandeur.

Le piano est, comme chez Stravinsky, traité en instrument de percussion. Hindemith est essentiellement un symphoniste, passé maître dans l'art du contrepoint et de la polyphonie. Son style, à la fois personnel et composite, est, en dernière analyse, néo-classique, comme celui de Prokofiev. Chercheur infatigable, Hindemith a eu le mérite d'élaborer son propre système harmonique (4) qui se rattache à la tonalité et qui est moins déroutant pour la plupart des auditeurs que l'atonalisme. Il faut admirer l'optimisme, l'élan créateur, la puissance de travail et la fertilité de l'invention mélodique, harmonique et rythmique, le lyrisme discret alimenté par une inépuisable imagination musicale, ainsi que le souffle, la vigueur et l'entrain dont témoigne cette œuvre, une des plus importantes du 20e siècle : synthèse de la tradition et d'un renouveau incontestable, elle fait appel au cœur plus qu'à l'intelligence. « S'il est un artiste moderne qui soit en concordance avec son peuple, dit encore P. Collaer, c'est bien l'auteur de " Mathis der Maler ". »

(1) Quarte augmentée ou quinte diminuée.
(2) Intervalle préféré par Moussorgski.
(3) Voir exemple musical n° 19.
(4) Voir à ce sujet le chapitre sur Hindemith dans " La musique moderne " de Paul Collaer.

Autres musiciens allemands contemporains.

Hindemith est considéré en Allemagne et dans les pays anglo-saxons (il s'était réfugié aux États-Unis pour échapper à la hargne des nazis auxquels les tendances de son art déplaisaient) comme le plus grand musicien allemand contemporain.

A côté de lui plusieurs musiciens de grand talent prouvent que l'Allemagne continue à être une des patries de la musique. Né la même année que Hindemith (1895), Karl Orff est également tenant de la *Gebrauchsmusik*, de la musique à l'usage des masses. Son ouvrage didactique, " Schulwerk ", familiarise les jeunes auditeurs avec les rythmes percutants qui sont la composante majeure de son œuvre. Les " Carmina burana " (Chants de Beuron; car c'est à la bibliothèque de cette antique abbaye bénédictine qu'il découvrit le manuscrit du haut Moyen Age auquel il emprunta son texte) le rendirent célèbre. Ce sont des chansons à boire et des chants d'amour et de printemps en vieux haut allemand et en latin. Synthèse d'un spectacle (qui prend parfois la forme d'un mimodrame), de danses populaires et de plain-chant, alternant avec des airs monodiques inspirés de Monteverdi, cet oratorio profane exerce une véritable facination sur les foules grâce à un rythme frénétique martelé avec une obstination inlassable, à des thèmes trente-six fois répétés (1) et aux contrastes saisissants entre les sonorités métalliques d'une percussion extrêmement étoffée et les clameurs du chœur. Dans son opéra " Antigone " où la déclamation est prépondérante, une batterie extrêmement fournie fait face à un orchestre composé de six pianos, de quatre harpes, de neuf contrebasses, de six flûtes, six hautbois et six trompettes. Son opéra " Œdipe-Roi ", et " Die Kluge " (La fine mouche), farce truculente, ont fait grande impression au Théâtre des Nations en 1963.

Werner Egk (né en 1901), qui fut l'élève d'Orff, est un amateur du ballet classique français, qui lui a inspiré une " Suite française ", une " Tentation de saint Antoine d'après des airs et des vers du 18e siècle ", ainsi que " Chanson et romance ". Il est l'auteur d'excellents ballets et d'opéras, dont le plus remarquable est le " Revizor ", d'après Gogol; c'est un chef-d'œuvre d'humour et de verve satirique qui enchanta le public du Théâtre des Nations lorsque la troupe de l'opéra de Stuttgart vint l'interpréter à Paris en 1957 Le prestigieux ballet " Abraxas " fut interdit à Munich, son érotisme ayant été jugé trop provocant (2).

(1) Ce n'est pas une exagération gratuite : dans son opéra " Die Bernauerin ", le même thème est répété soixante fois. Cf. Fr. Herzfeld, " Musica nova ", p. 255.

(2) Il l'est pourtant bien moins que celui du " Venusberg " de Tannhäuser dans la mise en scène de Wieland Wagner à Bayreuth.

Boris Blacher (1903) a succédé à W. Egk à la direction de la « Hochschule für Musik » de Berlin. C'est un théoricien de grande valeur qui a fait de très intéressantes recherches sur les « mètres variables et progressifs » et un compositeur de grand talent dont les œuvres marquantes sont des " Variations sur un thème de Paganini ", l'oratorio " Le Grand Inquisiteur ", l'opéra de chambre " Roméo et Juliette ", le ballet " Le More de Venise " et l'opéra " Un conte prussien ".

Wolfgang Fortner (1907), qui a été l'élève de Roussel et de Honegger, a tenté une synthèse du langage polyphonique et des principes de Schönberg. Son concerto de violon est considéré comme une des œuvres les plus marquantes de la musique contemporaine. Son ballet " La rose blanche " et son opéra " Noces de Sang " d'après Lorca, sont des œuvres d'une haute spiritualité et d'une écriture à la fois sévère et limpide.

Avec Fortner, W. A. Hartmann (1905-1963) fut le chef de file des jeunes musiciens allemands. Il fut l'élève de Webern et un des rares compositeurs contemporains qui ait été attiré par la composition d'œuvres de grande envergure. Ses huit symphonies et son opéra " Simplicius Simplicissimus " sont ses ouvrages les plus originaux et les plus substantiels.

LA MUSIQUE FRANÇAISE CONTEMPORAINE 16

A — LE GROUPE DES SIX

I. — Les animateurs : Erik Satie — Jean Cocteau

En 1917, un ballet intitulé " Parade ", sur un texte de Jean Cocteau et avec des décors de Picasso, fut créé par les ballets russes. La musique était due à Érik Satie, qui avait déjà quarante et un ans à cette époque (étant né à Honfleur en 1866) et qui n'était guère connu en dehors d'un milieu restreint, composé surtout de jeunes musiciens qui le considéraient comme un maître. Il était l'ami de Debussy et de Cocteau qui, comme le dit le musicologue allemand Herzfeld, possédait parmi ses multiples qualités, celle, particulièrement précieuse, d'être toujours présent quand un événement important se produisait. Cet événement fut la création et l'orchestration du ballet de Satie d'une simplicité allant jusqu'au dépouillement (1), d'une sobriété dans l'emploi et le dosage des timbres des instruments qui passa pour de l'indigence frisant l'impuissance et qui provoqua un énorme scandale, aggravé par la présence dans l'orchestre de deux instruments imprévus : des machines à écrire.

Mais pour les jeunes musiciens et artistes cette partition d'un contrepoint si discret fut l'invite au ralliement de tous ceux qui, à l'instar de Satie, étaient las de la musique construite selon des règles immuables et figées, écœurés également de la fluidité inconsistante, du climat vaporeux et des évanescences morbides de la musique impression-

(1) Trois ans plus tard, " Socrate ", drame symphonique de Satie, écrit dans le même style contrapuntique, se heurte à la même incompréhension.

niste. « Je n'attaque jamais Debussy, les debussystes seuls m'incommodent », a dit Satie (1). Dès 1887 ses " Sarabandes " et ses " Gymnopédies " (pour piano) — Debussy les orchestrera plus tard — étonnent et scandalisent par leurs résolutions exceptionnelles des neuvièmes, tandis que ses pièces pour piano à quatre mains de 1903 choquaient et déconcertaient par leurs titres burlesques : " Trois morceaux en forme de poire " suivis en 1912 par les " Véritables préludes flasques " (pour un chien). A quarante ans Satie s'inscrit à la Schola et suit les cours de Roussel; le contrepoint de " Parade " et de " Socrate " est le fruit de ce stage à la Schola. Un peu plus tard cet artiste si consciencieux, doublé d'un humoriste et d'un mystificateur pétillant d'esprit, s'exilera volontairement dans une des banlieues les plus ingrates (Arcueil, où il se contente d'une chambre au-dessus d'un café bruyant) et préconise le retour à la simplicité, au style contrapuntique, à Bach, au classicisme. En 1916 plusieurs jeunes musiciens, Honegger, Milhaud, Auric, G. Tailleferre et L. Durey se proposent de donner des concerts publics pour faire entendre les œuvres de musiciens contemporains. Auric venait de faire la connaissance de Satie, qui était de vingt-cinq ans l'aîné de ces « nouveaux jeunes »; c'est ainsi qu'il les baptisa. Poulenc et Cocteau les rejoignirent. Un critique musical s'avisa de les mettre en parallèle avec les Cinq Russes; c'est ainsi que naquit le « Groupe des Six » dont Cocteau fut l'esthéticien et Satie le « mentor » musical. Il se refusa à être chef d'École. « Il n'y a pas d'école Satie. Le satisme ne saurait exister. On m'y trouverait hostile. En art il ne faut pas d'esclavage. Je me suis toujours efforcé de dérouter les suiveurs par la forme (2) et par le fond, à chaque nouvelle œuvre. C'est le seul moyen pour un artiste d'éviter de devenir chef d'École, c'est-à-dire pion (3). »

Le Groupe des Six est un pacte d'amitié plus qu'un cénacle esthétique. « Il n'y a pas d'esthétique du Groupe, a dit A. Honegger; chacun de nous travaille librement, sans mot d'ordre. » Cocteau dédie à Auric une plaquette intitulée " Le Coq et l'Arlequin " qui est considérée, à tort sans doute, comme le manifeste du Groupe. Il réclame « une musique virile, vraie, concise », dont une mélodie simple, un contrepoint à deux parties, devra être la charpente et où la couleur l'emportera sur la nuance. « Vive le Coq », c'est-à-dire l'esprit français, « à bas l'Arlequin », c'est-à-dire l'éclecticisme, s'écrie Cocteau. Puis plus loin : « Beethoven est fastidieux, Bach pas. Beethoven fait du développement de forme et Bach du dévelop-

(1) Rollo Myers : " Erik Satie " (Gall. 1959).
(2) De là les titres grotesques : " Embryons desséchés ", " Sonatine bureaucratique ", " Airs à faire fuir ", etc.
(3) Myers : " E. Satie ".

pement d'idée (1). Il faut crier « à bas Wagner avec Saint-Saëns » (2). Quant à Debussy, « il a joué en français, mais avec la pédale russe » (3). Stravinsky — qui aura une influence décisive sur la plupart des six — n'est pas non plus en odeur de sainteté esthétique auprès de Cocteau. « Le " Sacre ", dit-il, est encore une œuvre fauve. Gauguin et Matisse s'inclinent devant lui. Or, le point de vue des fauves n'est pas un point de vue proprement français. L'œuvre d'art française doit être essentiellement construite, équilibrée, dessinée d'un trait sûr et ferme. » Or, en musique « la ligne, c'est la mélodie ». Cocteau, auteur des " Mariés de la Tour Eiffel ", qui réunira pour la première et la seule fois les noms de cinq des Six sur la partition qui sert de support à sa pièce (4), insiste enfin sur l'importance de la couleur, du coloris orchestral qui devra l'emporter sur la nuance. Le maître dont il faudra, selon Cocteau, suivre l'exemple, est Satie « qui continuait sa petite route classique ». Mais à quoi aurait abouti cette petite route? à une impasse.

L'esprit de Satie était, en effet, plus inventif que créateur. Honegger, Milhaud et Poulenc ont emprunté les grandes routes qui mènent à l'oratorio et à l'opéra, Auric lui-même, tout dévoué à Satie, s'est détourné de lui après la déception provoquée par le dernier ballet du maître d'Arcueil : " Mercure ". « Il est grand temps de prendre congé », déclare-t-il alors (5). Après la mort de Satie (1925) son influence, très réelle de son vivant du fait de sa personnalité plus que de son œuvre, alla en décroissant. Les Six doivent bien plus à Chabrier, dont Satie est un épigone sans véritable génie, et surtout à Stravinsky, dont les œuvres néo-classiques, de " Pulcinella " à " Apollon musagète ", les captivent plus que " L'Oiseau de feu ", " Petrouchka " et " Le Sacre ", sans doute parce qu'elles sont conformes à l'esthétique néoclassique du Socrate de Satie. Les Six ont, en outre, un culte pour Rameau, Couperin, Haydn et Berlioz.

(1) " Le Coq et l'Arlequin ". Le contraire serait aussi vrai ou aussi faux puisque ce jugement s'applique à la totalité de l'œuvre.

(2) Mais Saint-Saëns, que Milhaud et Poulenc estiment *parce qu'il* est un classique attardé, était dans sa jeunesse un partisan enthousiaste de Wagner.

(3) Allusion à Moussorgski; mais Debussy ne lui a fait aucun emprunt; c'est le style si personnel du maître russe qu'il admirait.

(4) Représentée le 18 juin 1921 par les « Ballets suédois », sorte de « mariage secret entre la tragédie antique et la revue de fin d'année, le chœur et le numéro de music-hall » (J. Cocteau).

(5) Landormy : " La musique française après Debussy ".

1) *A. Honegger* (1892-1954).

Né au Havre en 1892 et d'origine suisse, Honegger est le plus populaire des musiciens du Groupe des Six, car il s'est presque toujours efforcé d'écrire une musique qui fût « accessible à l'homme de la rue et dont le dessin, mélodique et rythmique, s'imposât à l'oreille ». Son maître est J.-S. Bach, mais c'est, selon D. Milhaud, dans le romantisme allemand, qu'il puise les sources de sa personnalité. Dans une lettre adressée au musicologue Paul Landormy il définit ainsi son propre style : « J'ai une tendance peut-être exagérée à rechercher la complexité harmonique... Bach se sert des éléments de l'harmonie tonale comme je voudrais me servir des superpositions harmoniques modernes et polytonales. » Honegger est parvenu à concilier son goût de la clarté et de la simplicité avec ses préférences pour un style complexe. « On peut, on doit, dit-il encore, parler au grand public sans concessions, mais aussi sans obscurité. » « Voilà pourquoi, ajoute-t-il, un assez grand nombre de mes ouvrages ont trouvé l'oreille de la foule. » Les principaux de ces ouvrages sont le " Roi David ", " Jeanne au Bûcher ", la " Danse des Morts ", et l'oratorio " Judith ", dont le souffle épique, les péripéties dramatiques, le lyrisme parfois imprégné de folklore et la grandeur empreinte de familiarité se rattachent à la lignée des oratorios de Haendel, à " L'Enfance du Christ " de Berlioz et au " Psaume " de Fl. Schmitt. Honegger admire Beethoven, dont le pathos choque ses amis du cénacle, et Wagner qui horripile Milhaud.

Avec Brahms il a en commun le goût des grandes architectures musicales, avec Richard Strauss celui de la polytonalité. A la Schola il fut l'élève de V. d'Indy; au Conservatoire il bénéficia de l'enseignement de Widor. Fortement influencé par Roussel il a inventé une gamme spéciale dans son " Hommage à Roussel " dont le nom s'y prêtait beaucoup moins que celui de Bach (B = *ré*, a = *la*, c = *ut*, h = *si* bémol) (1). Sa " Pastorale d'Été " a le charme capiteux d'une " Estampe " debussyste, tandis qu'" Horace victorieux " et " Pacific 231 " sont de la lignée de " l'Allegro barbaro " de Bartok, de " Feu d'artifice " de Stravinsky et de " Chout " de Prokofiev. " Pacific 231 " est, au dire de l'auteur, « un grand choral figuré » s'appuyant sur J.-S. Bach et dont le point de départ est « une idée pure, abstraite » par laquelle le compositeur entendait suggérer « le sentiment d'une accélération mathématique du rythme » alors qu'en réalité le mouvement s'apaise. Sa musique de chambre est abondante et variée (sonates, quatuors). La sonate pour violoncelle

(1) Voir exemple musical 20 : gamme sur le *nom* de Roussel.

et le délicieux concertino pour piano et orchestre sont particulièrement réussis. Honegger a une conception très personnelle de l'harmonie; elle diffère totalement de celle de Schönberg et d'Hindemith. C'est la dominante qui est pour lui la clef de l'harmonie. Au-dessus des trois notes *ut — mi — sol*, il entend invinciblement le *si* bémol. « Tout son, dit-il, s'accompagne de ses harmoniques, septième, onzième, treizième, qui lui confèrent justement la fonction de dominante. » En d'autres termes, l'accord parfait de l'harmonie traditionnelle n'existe pas. Honegger poursuit ainsi : « Si je veux donner le sentiment de la tonalité définitivement établie, je suis obligé d'effacer cette impression de la septième (en l'espèce le *si* bémol) par l'adjonction d'autres notes qui s'opposent à son effet » (1). L'écriture est donc d'une polyphonie complexe, mais s'écarte peu de l'harmonie traditionnelle (2) ; elle est rarement atonale. « Les dodécaphonistes, dit-il, me font l'effet de forçats qui ayant rompu leurs chaînes, s'attacheraient volontairement aux pieds des boulets de cent kilos pour courir plus vite. »

Pour stimuler son inspiration, Honegger a besoin d'une donnée littéraire ou de quelque fait ou incident. « Dès que je puis me référer à un prétexte littéraire ou visuel, dit-il, le travail me devient beaucoup plus facile. » Celle de ses œuvres qu'il préfère et dont l'écriture raffinée, apothéose du rythme, est moins accessible à « l'homme de la rue » que les oratorios, est " Antigone ", dans une version très libre de Cocteau.

Convaincu de « participer à un ordre de choses à l'agonie », Honegger est d'un pessimisme foncier; il suffit pour s'en convaincre de lire le commentaire qu'il a rédigé pour la plus émouvante de ses cinq symphonies, la symphonie « liturgique ». « Cela commence par le thème de la C...e humaine, sorte de marche qui piétine autour des mêmes notes, bégayantes, répétant toujours la même chose : guerre, douane, militarisme, nationalisme, paperasserie, transformation progressive de l'homme en esclave d'une Administration aveugle et sourde. Un second thème esquisse la réaction de défense de l'homme, mais la c...e submerge tout, jusqu'à ce qu'éclate le cri universel, sorte de « Au secours » qui se traduit en latin par *Dona nobis pacem.* » Cette paix de l'éternité, Honegger y a accédé le premier du Groupe des Six, en 1954.

(1) Cf. A. George : " A. Honegger ".

(2) La polytonalité est souvent plus ornementale que structurale. Fidèle aux formes classiques (symphonie, opéra, légende dramatique adoptant la forme de l'oratorio : " Jeanne au bûcher ", " Roi David ", " Nicolas de Flue "), il utilise le choral dans " Jeanne ", " Nicolas de Flue ", les thèmes et le chant populaires dans " Jeanne " notamment et dans " Nicolas de Flue ".

2) *Darius Milhaud* (1892).

Il n'y a pas grand-chose de commun — en dehors de l'amitié qui les liait — entre Honegger et Milhaud. Honegger est d'ascendance germanique et se rattache aux maîtres de la musique allemande : Bach, Beethoven, Wagner, Brahms, R. Strauss; Milhaud, méridional — natif d'Aix — est de la lignée de Rameau, Couperin, Berlioz, Bizet, Chabrier. Il doit beaucoup à Stravinsky et a suivi avec grand intérêt l'évolution de Schönberg, dont le " Pierrot lunaire " l'enthousiasma et passionna également Poulenc et Auric. Il réhabilite Mendelssohn, chez lequel il retrouve « la liberté de Mozart, cette vie circulant légère, aérienne, aérée, si diverse. » Toutes les influences subies par lui s'équilibrent et se fondent dans le creuset d'un tempérament puissant et généreux.

D'une fécondité peu commune (sa production avoisine quatre cents numéros d'opus), il a abordé tous les genres; il a même écrit un concerto pour batterie, un autre pour harmonica et mis en musique un catalogue de fleurs et un autre de machines agricoles. Son inspiration est essentiellement mélodique; ses nombreuses mélodies sont souvent de premier ordre, notamment les " Poèmes juifs " et les " Mélodies populaires hébraïques ". « Toute la vie d'une œuvre, dit-il (1), ne dépendra que de l'invention mélodique de son auteur et la polytonalité et l'atonalité ne feront que fournir un chant plus vaste, des moyens d'écriture plus riches, une échelle expressive plus complexe à sa sensibilité, à son imagination et à sa fantaisie. » Milhaud se fait fort de dépister la polytonalité — qui est son mode d'écriture préféré — jusque chez J.-S. Bach (2) (dans un duo dont la partie supérieure est en *ut* majeur et l'inférieure en *fa* mineur).

Après avoir fait ses études au Conservatoire de Paris (auprès de Dukas et de Widor) il se rendit au Brésil en qualité de secrétaire particulier du diplomate et poète P. Claudel. Il subit l'envoûtement de cet immense pays, alors encore à peine exploré. « Mon contact avec le folklore brésilien, dit-il (3), fut brutal; j'arrivai à Rio en plein carnaval. Les rythmes de cette musique populaire m'intriguaient et me fascinaient. » Le ballet " L'homme et son désir " exalte les sortilèges de la forêt vierge. Le rôle de la batterie est prépondérant. Confiée à quinze instruments de percussion, la pulsation des rythmes tantôt lancinants, tantôt exacerbés, toujours envoûtants exprime — l'art de Milhaud est essentiellement expres-

(1) D. Milhaud, Polytonalité et atonalité. " Courrier musical ", II, 1923.

(2) *Ibid.*

(3) D. Milhaud : " Notes sans musique ".

sionniste — l'obsession du désir porté au paroxysme par le climat tropical. " Le Bœuf sur le Toit " et les " Saudades do Brasil " (pour piano) témoignent de l'emprise que le continent sud-américain a exercée sur l'imagination créatrice du compositeur. 1919 fut l'année de la création des " Coéphores " d'Eschyle, dans une adaptation de Claudel. C'est une des œuvres les plus impressionnantes de Milhaud. Pour le lyrisme d'Eschyle, la musique semblait être un complément indispensable. « Dans certains chœurs et dans quelques dialogues la langue d'Eschyle devient subitement d'une métrique, d'un lyrisme tellement plus marqués que le soutien musical paraît s'imposer. Pour souligner cet excédent de lyrisme il fallait passer de la parole au chant (1). » « Dans " Agamemnon ", poursuit Milhaud, ce n'est qu'après que Clytemnestre a commis son crime... qu'elle chante. »

" La création du monde " (ballet) — 1923 — sorte de bouillonnement cosmique sur rythmes syncopés de jazz, le " Pauvre matelot " (opéra-complainte) et " Christophe Colomb " (opéra créé à Berlin en 1931) sont d'incontestables chefs-d'œuvre. Passant d'un extrême à l'autre, Milhaud écrit l'opéra " Bolivar " (d'une durée de quatre heures et demie) après les « opéras-minutes » : " L'Enlèvement d'Europe ", " L'Abandon d'Ariane ", la " Délivrance de Thésée " qui durent dix minutes et sont d'exceptionnelles réussites. A l'occasion du trois millième anniversaire de la fondation de Jérusalem (1954), D. Milhaud, qui est de confession israélite, reçut de l'État d'Israël la commande d'un opéra-oratorio : "La gloire du roi David ".

En 1921, il avait dit : « Je veux écrire dix-huit quatuors. » Il tint parole. Les plus remarquables de ces dix-huit quatuors, sont le deuxième, le sixième et le treizième, imprégnés de folklore mexicain. Les quatorzième et quinzième peuvent être joués successivement ou simultanément (sous forme d'octuor), tour de force unique dans l'histoire du quatuor. On lui doit, en outre, douze symphonies, des concertos et des sonates pour divers instruments : " Le Carnaval d'Aix ", pour piano et orchestre, extrait du ballet " Salade " qui avait suscité un enthousiasme général en 1935, " Scaramouche " et le " Bal martiniquais " (pour deux pianos), pour ne citer que quelques œuvres bien connues et marquantes parmi les quatre cents publiées jusqu'à présent.

Darius Milhaud a de fervents admirateurs et de farouches détracteurs. On l'aime ou l'on le déteste. Son œuvre, d'une abondance

(1) D. Milhaud : " Études ". Dargomijski eut dès 1860 l'intuition de ce rôle de la musique dans le drame et la réalisa dans ses opéras. Voir chapitre 13, p. 367.

exceptionnelle, est très inégale. Ce « fauve » (1) dont l'orchestration est souvent agressive et brutale comme celle de Stravinsky et d'Hindemith, mais qui se dit « épris de » clarté, d'équilibre, de concision, est plus proche du classicisme du Gide des " Nouvelles nourritures terrestres " (« C'est à organiser que mon esprit travaille, à construire ») que de Saint John Perse ou de René Char. C'est un agneau qui se drape dans la peau d'un tigre.

3) *F. Poulenc* (1899-1963).

« Je ne connais pas de musique plus directe, plus simplement exprimée et qui va droit au but avec tant de sûreté » (2) que celle de Francis Poulenc, a dit D. Milhaud; quant à Poulenc lui-même il abonde dans le même sens en affirmant : « Je n'ai pas de principes; mon canon c'est l'instinct. » Mais cet instinct s'est fortifié et développé au contact des maîtres : Debussy et surtout Stravinsky — dont « on sent constamment la présence dans ma musique » (3) —, Satie, auquel il doit énormément, mais « plus encore esthétiquement que musicalement » (4). Il a un culte pour Chabrier; Moussorgsky est son maître « dans le domaine mélodique » (5). Il admire Rameau, Couperin, Mozart, Chopin et Schubert. Le numéro 12 des " Improvisations " (pour piano) est un hommage à Schubert. A l'instar de Roussel dont la maîtrise le subjugue, il se passionne pour la musique *a capella* et celle de la Renaissance.

En Poulenc une authentique veine populaire s'allie à un goût raffiné. Les " Poèmes de Ronsard " (pour voix) ne sont accessibles qu'à des auditeurs cultivés, tandis que les " Chansons gaillardes " plaisent à n'importe quel public.

Ce qui importe c'est ce que D. Milhaud appelle la « mélodie essentielle qui vient du cœur ». Or Poulenc est un « mélodiste » né, non seulement dans ses nombreux recueils pour chant, dont les plus remarquables sont " Bestiaire " — sur poèmes d'Apollinaire — " Le Bal masqué " et " Sécheresses ", cantates profanes, " Sept Chansons " pour chœur mixte *a capella,* " Tel jour, telle nuit " (6), mais aussi dans ses compositions pour piano, les " Mou-

(1) Terme qui désigne un groupe de peintres : Vlaminck, Matisse, Derain...
(2) D. Milhaud : " Études ".
(3) F. Poulenc : " Entretiens avec Claude Rostand " (Julliard).
(4) *Ib.*
(5) *Ib.*
(6) Sur poèmes d'Éluard. « Ce cycle, dit Roland-Manuel, s'inscrit naturellement dans la tradition du lied et prend place auprès du " Voyage d'hiver " de Schubert et des " Amours du poète " de Schumann. »

vements perpétuels ", le " Concert champêtre " [1] pour clavecin et orchestre, le concerto pour deux pianos et orchestre, le septuor pour piano et vents et " Aubade " (concerto chorégraphique pour piano et dix-huit instruments).

En 1924 le futur auteur du " Stabat mater " accède à la notoriété grâce à un divertissement des plus profanes : le ballet " Les Biches " d'un érotisme passablement pervers, mis en scène par Diaghilev. Dans le ballet " Les Animaux modèles " (1942) l'humour caustique fait bon ménage avec la contrition et le recueillement du prélude et du final [2]. Les " Mamelles de Tirésias " (1944), opéra-bouffe, triomphe d'une veine goguenarde et de truculence rabelaisienne, sont considérées par l'auteur comme « ce qu'il a fait de plus authentique avec " Figure humaine " et le " Stabat Mater " ».

Chez ce bon vivant, ce gourmet, cet amateur de « canulars » et de gaudrioles, un penchant au mysticisme a toujours coexisté avec le goût pour les plaisirs et les agréments de ce monde. « Je suis religieux, par instinct profond et par atavisme », affirme-t-il. La messe *a capella*, les " Litanies à la Vierge noire ", le " Stabat mater ", et les " Dialogues des Carmélites " sont le témoignage de la ferveur religieuse de cet « enfant du siècle » qui fit en 1943 un pèlerinage à Rocamadour, afin de « prier la Vierge noire pour la réussite de " Figure humaine " [3] » (cantate pour double chœurs mixtes *a capella* sur paroles de Paul Éluard).

La " Voix humaine " est le dernier ouvrage important que Poulenc ait pu mener à bien avant sa mort prématurée au début de 1963. La sobriété et la concision de la pièce de Cocteau, qui exprime le désespoir d'une femme abandonnée n'ayant plus qu'un seul moyen de communication : le téléphone, paraissait à priori incompatible avec le support musical, commentant le drame et l'amplifiant, puisque le contrepoint le plus simple est déjà une adjonction. Cependant Cocteau a lui-même déclaré que Poulenc avait donné à sa pièce sa forme définitive.

4) *Georges Auric* (1899).

Tandis que Honegger, Milhaud et Poulenc ont une propension pour les vastes fresques d'inspiration religieuse, Auric estime qu'une

(1) Comme Debussy et Ravel, Poulenc a un culte pour les clavecinistes du 18e siècle dont il recrée le style dans le " Concerto champêtre " tandis que dans le concerto de 1932 (pour deux pianos) c'est l'esprit de Mozart qui l'inspire.

(2) Poulenc avoue que sur le plan harmonique il doit aussi à Ravel — donc pas seulement à Stravinsky — surtout dans les " Animaux modèles " (" Entretiens avec Claude Rostand ").

(3) Cf. P. Guth : " Des Mamelles de Tirésias au Stabat " (" Figaro littéraire ", 17 mai 1953).

bonne musique de film peut avoir la même importance qu'une symphonie. Il préfère les ballets (où il excelle : " Les Fâcheux ", " Les Matelots ", " Le Peintre et son modèle ", " Phèdre ", " Le Chemin de lumière ") et les mélodies (huit poèmes de Jean Cocteau, Interludes sur poèmes de René Chalupt) à l'oratorio et à la musique de chambre. Sa sonate pour piano est considérée par A. Cortot comme une œuvre marquante. Chantre de l'atmosphère parisienne, amateur du music-hall et des foires, il a beaucoup d'affinités avec Satie, avec Poulenc également, dont " Cocardes " (pour voix, violon, piston, trombone, grosse caisse et triangle) est, comme Poulenc l'a fait remarquer lui-même : « dans le style forain, très Groupe des Six » (1). Auric doit en outre beaucoup à Chabrier et à Stravinsky.

5) *Germaine Tailleferre* (1892) est l'auteur d'un ballet, " Le marchand d'oiseaux ", d'un concerto pour deux pianos, orchestre et un double quatuor vocal, d'un concerto pour violon et orchestre et de " Jeux de plein air " pour deux pianos.

6) Quant à *Louis Durey* (1888), ses " Scènes de cirque " magnifient un spectacle cher aux Six et dont les Goncourt s'étaient déjà inspirés dans leur roman du cirque : " Les frères Zemganno ". Tenant de la « musique utilitaire » il se met à la portée des foules avec ses cantates : " La longue marche "et " Paix aux hommes par millions ". La « porte étroite » de l'atonalisme ne le gêne pas; il se sent à l'aise dans le temple du dodécaphonisme schönbergien. Les " Poèmes de Pétrone " et le " Poème de la prison ", œuvre de jeunesse sur un texte d'Apollinaire — qui passa quelques jours en prison — sont sans doute les sommets de sa production.

B — LE GROUPE D'ARCUEIL

Deux ans avant sa mort (1923), É. Satie, aussi jeune d'esprit qu'au temps des " véritables préludes flasques " et de " Parade ", et aussi désireux d'imprimer à la musique contemporaine une orientation conforme à sa propre esthétique, s'intéressa aux travaux de quelques « nouveaux jeunes », encore plus jeunes que les Six et qui, choqués par les couleurs éclatantes, les violences et les crudités de certaines partitions de Honegger et de Milhaud, s'efforçaient de retrouver la grâce, le charme et l'agrément inhérents, selon eux, à la notion de musique. Ce sont ces « nouveaux jeunes » qui forment le groupe dit « d'Arcueil ».

(1) Cité par R. Dumesnil, " Histoire de la musique ", t. 5.

Maxime Jacob, né en 1906, entré dans les Ordres en 1930, et Henri Sauguet sont les benjamins du Groupe qui comprend encore Henry Cliquet-Pleyel, dont presque toute la production est restée inédite, et Roger Desormières, qui a pratiquement renoncé à la composition pour se vouer entièrement à la direction d'orchestre.

C'est donc *Henri Sauguet* (1901) qui est le principal représentant du Groupe d'Arcueil. Ce groupe n'est pas plus révolutionnaire que celui des Six, qui, en dernière analyse, se rattache à la tradition française et occidentale et dont Milhaud a fort bien résumé l'esprit conservateur en spécifiant dans " Études " que les Six se sont, envers et contre tout et tous, efforcés de préserver : « une certaine clarté, une sobriété, une aisance, une mesure dans le romantisme et un souci des proportions, du dessin et de la construction d'une œuvre, un désir de s'exprimer avec netteté, simplicité et concision ». Ces qualités sont également l'apanage d'Henri Sauguet. Elles lui auraient certainement permis de s'agréger au Groupe des Six, si, l'année de " Parade " (1917), il n'avait été élève du Conservatoire de Bordeaux, tout comme Roland-Manuel ou Jacques Ibert, qui étaient liés d'amitié avec Honegger et Milhaud, auraient pu se joindre à ce même Groupe s'ils ne s'étaient pas trouvés au front l'année où Satie et Cocteau assistèrent à la première de leur fameux ballet. La profession de foi musicale de Sauguet : « c'est par des moyens simples, sobres, discrets, qui ont toujours été ceux de l'art français » (1) que la musique doit agir sur l'auditeur, est presque analogue à celle de Milhaud. La musique est pour lui « récompense et plaisir » (2). Le grand succès de son ballet " Les Forains " (1945) fut une « récompense » sur le plan esthétique et sur le plan matériel, puisque ce ballet, d'une qualité d'émotion rare dans ce genre de divertissements, a été souvent repris depuis sa création. Elle fut aussi un « plaisir » pour l'auteur d'abord, mais également pour les assistants, captivés par l'action à la fois simple et profondément humaine que la chorégraphie de Roland Petit, les décors et costumes de Christian Bérard et la musique colorée, limpide et ingénieusement rythmée de Sauguet (qui possède aussi ce que Milhaud appelle la « mélodie essentielle »), rendaient avec une parfaite concordance. D'autres ballets, antérieurs aux " Forains ", " La Chatte " (charme mélodique), " David " (riche de substance musicale et tentative de renouvellement du style), " Cartes postales " (3) (burlesque), " Mirages " (sur le

(1) P. Landormy : " La musique française après Debussy ".

(2) Marcel Schneider : " Henri Sauguet " (Édition Ventadour, 1959).

(3) Le titre impose le rapprochement avec le ballet " Jeux de Cartes " de Stravinsky, de cinq ans antérieur (1936) à " Cartes postales " qui est de 1941. Mais le ballet du maître russe est fantastique et surréaliste; celui de Sauguet est d'une plaisante désinvolture.

thème de la solitude de l'homme qui a hanté les romantiques comme les existentialistes), témoignent de la prédilection de Sauguet pour la musique chorégraphique, dont la tradition remonte au 16e siècle français. Ses qualités d'élégance et de tendresse se retrouvent dans l'opéra " La Chartreuse de Parme " (1936), desservi par le livret d'Armand Lunel, qui a pris de trop grandes libertés avec le texte de Stendhal, de sorte que des scènes tout à fait secondaires du roman acquièrent au théâtre une importance absolument injustifiée. La " Gageure imprévue " (1944), opéra-comique d'après Sedaine, et les " Caprices de Marianne " (1954) ont confirmé ce dont la critique à peu près unanime s'était avisée après la " Chartreuse de Parme ", que Sauguet possédait également le sens dramatique et théâtral.

Le deuxième quatuor à cordes, la sonate pour piano en *ré* majeur, la sonatine pour flûte et la symphonie expiatoire ainsi que de nombreuses mélodies sur poèmes de Louise Labé, de Schiller, d'Hölderlin, de Swinburne, de Tagore (cet excellent musicien est aussi un homme très cultivé) témoignent de la diversité des dons de ce « musicien des grâces » qui sait aussi, quand le sujet l'exige, être émouvant (" Les Forains ", la " Symphonie expiatoire "). Son musicien préféré est Debussy.

C — LE GROUPE JEUNE FRANCE

Le Français passe pour individualiste; on serait pourtant tenté de croire qu'il ne l'est plus guère dans le domaine de la musique, puisque depuis 1920 les musiciens semblent éprouver le besoin de constituer des cénacles : « Le Triton », le « Groupe des Six », « École d'Arcueil », « La Spirale », le « Zodiaque », « Jeune France ». Il est vrai que les musiciens contemporains qui font partie de ces cénacles préservent leur individualité propre et les devises, les mots d'ordre qu'ils se donnent sont si vagues (la devise du Groupe « Jeune France » est « Sincérité, générosité, conscience ») qu'ils n'impliquent guère de directives et encore moins de contraintes.

La spiritualité et l'humanisme dont se réclament les quatre membres de ce groupe : Baudrier, Lesur, Jolivet et Messiaen, sont une réaction contre l'hédonisme et l'épicurisme du Groupe des Six qui avait été une révolte contre Wagner et le wagnérisme et contre l'impressionnisme des épigones de Claude Debussy.

Yves Baudrier (1906), qui prit en 1936 l'initiative de la constitution de ce groupe, est l'auteur de " Raz de Sein " (poème symphonique) et du " Musicien de la Cité ", d'un quatuor à cordes, d'une première symphonie et d'une " Petite Cantate de la Pentecôte ".

Les œuvres de *Daniel Lesur* (1908), pianiste, organiste et musicologue, sont empreintes d'une haute spiritualité et d'un idéalisme réconfortant à une époque de matérialisme et d'utilitarisme desséchants. Épris de perfection formelle et l'atteignant d'emblée dans " L'hommage à Bach " (variations pour orchestre à cordes), dans " Passacaille' ' (pour piano et orchestre), grâce à laquelle il accéda à la notoriété, le " Ricercare " pour orchestre, le " Cantique des Cantiques " pour chœurs *a capella* à douze voix et le " Cantique des Colonnes " sur un poème de Paul Valéry, D. Lesur fait preuve d'une science accomplie du contrepoint ; dans le " Cantique des Cantiques " il renoue avec une tradition des 15e et 16e siècles, en juxtaposant et en mélangeant des textes appartenant à des idiomes différents (1) : hébreu, latin, français.

A l'exemple de Claude Debussy, Lesur a recours au langage modal (2) et à celui d'Extrême-Orient. Il ne dédaigne pas non plus la polytonalité. La musique de scène pour " Andrea del Sarto " de Musset prouve que le sens dramatique ne fait pas non plus défaut à ce maître du contrepoint et de l'orgue, qui a écrit pour cet instrument royal de très belles partitions : " In paradisum ", " Vie intérieure ", " Scènes de la passion " et des psaumes (3).

André Jolivet (1905).

André Jolivet est un des rares musiciens de notre temps qui ait su se constituer un langage absolument personnel; doué d'un tempérament révolutionnaire, il poursuit son chemin sans se laisser impressionner par l'hostilité et les imprécations d'une grande partie du public des concerts : ce qui a été dit de Milhaud s'applique à Jolivet également : on aime ou on n'aime pas sa musique.

(1) Dans ses " Carmina burana " Orff s'est peut-être souvenu de ce précédent.

(2) Thèmes grégoriens dans le " Cantique des Cantiques "; thèmes de la Renaissance dans la suite médiévale pour violon. Le trio d'anches doit également son charme et sa saveur aux réminiscences de la musique française du Moyen Age.

(3) Trois grands organistes ont perpétué de 1900 à 1940 la tradition des maîtres de l'orgue représentée par C. Franck et Widor : Vierne, Tournemire et Dupré. Louis Vierne (1870-1935) et Charles Tournemire (1870-1939) célèbres par leurs improvisations magistrales; l'un (Vierne) a écrit de magnifiques symphonies dignes de celles de son maître Widor, l'autre (Tournemire) cinquante-deux offices de l'orgue mystique. Marcel Dupré, qui fut le successeur de Widor à l'orgue de St-Sulpice, est l'auteur d'une symphonie pour orgue et orchestre, d'un oratorio " La France au Calvaire ", pour soli, chœurs, orgue et orchestre, de deux symphonies et d'une symphonie-passion pour orgue. Jehan Alain, tué à l'ennemi en 1940 à vingt-neuf ans, cherchait à renouveler l'écriture de l'orgue dans ses " Variations " sur un thème de Janequin, ses " Litanies ", le " Jardin suspendu ".

Il a été l'élève de Paul Le Flem et d'Edgar Varèse. Spécialiste de musique électronique et auteur de " Ionisation " pour trente-cinq instruments à percussion, de " Densité 21,5 " pour flûte seule, de " Déserts " (qui a été hué au Théâtre des Champs-Élysées en 1954), Varèse fit un jour cadeau à son élève Jolivet de six fétiches; ils lui inspirèrent six pièces pour piano intitulées " Mana ". Pour l'auteur de " Mana " la musique est une incantation, « manifestation en relation directe avec le système cosmique universel et expression magique de la religiosité des groupements humains » (1). La " Danse incantatoire " pour orchestre, deux Martenots et batterie, " Incantations " pour flûte seule et " Cinq danses rituelles " constituent un retour aux mêmes sources originelles. Elles sont, comme le précise l'une des cinq incantations, des cérémonies magiques pour parvenir à « une communion sereine de l'être avec le monde ». La tonalité est indéterminée; une tonique ou une dominante seraient, en effet, inopportunes en introduisant un élément de stabilité dans le déroulement d'un culte irrationnel.

Dans une deuxième période de son activité de compositeur, Jolivet se souvient apparemment de la devise du groupe; les malheurs et l'humiliation de son pays lui inspirent, pendant la débandade de mai 40, les accents humains, généreux et émouvants des " Complaintes du Soldat ". Dans la " Suite delphique " (1942) Jolivet se livre aux mêmes recherches sur les timbres que Webern, tout en se rattachant à l'esthétique des " Incantations "; il s'efforce de retrouver les traits originels de la musique primitive, les sons et les rythmes purs. " L'aurore magique " est le prélude de cette suite; la sixième partie, " Joie dionysiaque ", est écrite dans le mode phrygien, « dont Platon condamne la véhémence dionysiaque », précise Jolivet (2). Dans le concerto pour Ondes Martenot (1947), le concerto pour piano et orchestre (1951) et dans les deux symphonies Jolivet revient à sa conception initiale de la musique synonyme de culte magique. Les manifestations de l'art primitif des tribus d'Afrique et d'Asie, les cérémonies d'obédience magique des peuplades habitant la zone tropicale le passionnent (le concerto de piano s'appelait d'abord " Concerto équatorial ").

Après avoir entendu la première symphonie, Jean-Louis Barrault a dit de son auteur qu'il est « une sorte de sanglier qui fonce tête baissée sur son public et le réduit à sa merci ». " L'épithalame ", tiré du " Cantique des Cantiques " (1956) (pour orchestre vocal à douze parties (3)) est d'une puissance obsédante et envoûtante qui

(1) " Revue internationale de musique ", octobre 1938.
(2) Cité par R. Dumesnil : " Histoire de la musique ", t. V.
(3) Coïncidence curieuse : trois ans auparavant D. Lesur avait écrit un " Cantique des Cantiques " pour chœurs *a capella* à douze voix.

rappelle les " Incantations " de 1936 et les " Danses rituelles " de 1939 (1).

Dans le magnifique oratorio " La Vérité de Jeanne ", le message du christianisme est tout imprégné de la technique acquise dans les œuvres inspirées par les rites de la magie primitive.

Créateur d'une rare puissance, A. Jolivet, novateur hardi et intransigeant, est probablement avec Olivier Messiaen le musicien français le plus original et le plus riche de promesses de notre temps.

Olivier Messiaen (1908).

a) *L'esthétique.*

Fils de la poétesse Cécile Sauvage et d'un père angliciste, Olivier Messiaen, né en 1908, a été « tout enfant irrésistiblement attiré par la foi catholique, la musique et aussi par le théâtre », ainsi qu'il le dit lui-même. Parmi les maîtres qui ont contribué à parfaire sa formation musicale et sa culture générale, il cite Marcel Dupré, « qui m'a orienté vers le contrepoint et la forme (2), Paul Dukas, qui m'a appris à développer, à orchestrer..., Shakespeare, Claudel, Reverdy et Éluard, Hello et Dom Colomba Marmion, les Livres Saints et Debussy »; il a été également influencé par le plain-chant, la rythmique hindoue — il s'est assimilé cent-vingt rythmes hindous — et enfin par « tout ce qui est vitrail et arc-en-ciel ». Il aime la montagne. Né à Avignon, il a passé toute son enfance à Grenoble. « Je ne suis pas un Français cartésien, a-t-il dit, mais un Français des montagnes comme Berlioz. »

La mélodie est à ses yeux, comme elle l'est pour Milhaud, d'une importance primordiale. « Qu'elle reste souveraine », souhaite-t-il; quant à l'harmonie « elle existe à l'état latent dans la mélodie, est issue d'elle depuis toujours ». La musique doit être « vraie », c'est-à-dire « spirituelle », « acte de foi ». Messiaen croit à l'inspiration qui est, selon lui, « plutôt un travail lent, insensible, qui se fait malgré nous ». Il ne peut rien écrire « qu'il n'ait vécu ». Messiaen est un compositeur essentiellement modal, mais c'est dans le domaine du rythme que ses recherches ont été particulièrement fructueuses. Il se qualifie lui-même de « compositeur et de rythmicien ». « De l'antiquité au Moyen Age, dit-il encore au cours d'un entretien avec P. Guth, la musique fut uniquement mélodique. L'harmonie

(1) Jolivet a précisé qu' « " Épithalame " a extrait ses éléments poétiques de textes initiatiques de la Haute-Égypte et de ces chants lointains ». Suzanne Demarquez : " A. Jolivet " (éditions Ventadour).

(2) O. Messiaen : " Technique de mon langage musical " : Introduction.

et le contrepoint commencèrent au 14e et au 15e siècle. Le 20e siècle est essentiellement le siècle du rythme. » Ce sont les modes à transpositions limitées qui créent, selon l'auteur, *l'atmosphère* de plusieurs tonalités, sans qu'il y ait polytonalité proprement dite. « Une nébuleuse spirale ou un photon gamma » lui ont suggéré des durées. Des photographies de stalactites et de stalagmites lui ont donné l'idée de rythmes (1). Une expérience qui lui tient à cœur (2) est celle des « personnages rythmiques, qui comme des êtres vivants ont une existence autonome permettant dans beaucoup de cas la suppression des mesures et des temps » (3). Le charme de sa musique « à la fois voluptueux (mais non sensuel, précise-t-il) et contemplatif » réside dans « certaines impossibilités mathématiques des domaines modal et rythmique : rythmes non rétrogradables (qu'on peut lire de droite à gauche et de gauche à droite) et modes à transposition limitées » (qui ne peuvent se transposer au-delà d'un certain nombre de transpositions, parce que l'on retombe toujours dans les mêmes notes) (4).

Messiaen ne rejette pas les « vieilles règles de l'harmonie et de la forme »; ce qu'il désire c'est « une musique chatoyante, donnant au sens auditif des plaisirs voluptueusement raffinés ». En même temps cette musique doit être capable d'exprimer des sentiments nobles (et « spécialement les plus nobles de tous, les sentiments religieux exaltés par la théologie et les vérités de notre foi catholique »). Sa profession de foi est très belle : « Je suis croyant, mais pas mystique. Certains dogmes chrétiens contentent tout notre désir de poésie et de surnaturel, plus que les contes de fée... je suis un musicien surréaliste qui dépasse son désir de surréel par le surnaturel. » A ceux qui lui reprochent les commentaires souvent abstrus de ses propres œuvres il objecte que les vérités de la foi sont parfois exprimées en un langage surréaliste que ne désavouerait pas André Breton ou Max Ernst; il fait, en outre, remarquer que deux de ses titres du " Livre d'orgue " : " Les mains de l'Abîme ", " Les Yeux dans les Roues " s'appuient l'un sur un texte du prophète Ézéchiel : « Les jantes des quatre roues étaient remplies d'yeux tout autour; car l'esprit de l'Être vivant était dans les Roues », tandis que " Les mains de l'abîme " se réfèrent à un passage du

(1) Entretien avec P. Guth. " Figaro littéraire " du 14 novembre 1953, p. 4.

(2) Entretien avec Jean Hoyaux. " Figaro littéraire " du 18 novembre 1950, p. 7.

(3) C'est par exemple le cas dans les " Poèmes pour Mi " de 1936 (pour chant et piano).

(4) Pour plus de détails voir : " Technique de mon langage musical ", chap. 1.

prophète Habacuc : « L'abîme a jeté son cri; la profondeur a levé ses deux mains. »

b) *L'œuvre.*

Dans les " Offrandes oubliées " (1931), l'influence de Claude Debussy est encore perceptible. Le style est, par contre, déjà tout à fait personnel dans la " Nativité du Seigneur ", neuf méditations pour orgue (1935) et dans les " Corps glorieux ", pour orgue également. La messe de la Pentecôte (1950) et le monumental " Livre d'orgue " sont les deux sommets de l'œuvre d'orgue de Messiaen, sommets ardus et qui nécessitent, comme toute ascension, matérielle ou spirituelle, un effort intense de la part de celui qui s'y astreint. Il faut dire que la plupart des fidèles ont été déconcertés par le langage extraordinairement complexe du " Livre d'orgue ", lorsque l'organiste de la Trinité (Messiaen lui-même) le fit entendre en 1955.

Le " Quatuor pour la fin du temps " (d'après l'Apocalypse) fut écrit en captivité (1941). Paul Collaer (1) décèle dans l'emploi d'un accord de sept notes, l'influence de l'accord synthétique de Scriabine (2). La clarinette en *si* bémol ouvre le battant de ce portique de l'éternité par un intervalle de seconde mineure : « comme un oiseau », indique Messiaen; les quatre instruments, le violon, le violoncelle, la clarinette en *si* bémol et le piano, doivent suggérer un « poudroiement harmonieux ». Dans la préface de son quatuor à huit mouvements Messiaen déclare que « son langage musical y est essentiellement immatériel, spirituel, catholique. Des modes réalisant mélodiquement et harmoniquement une sorte d'ubiquité tonale, rapprochent l'auditeur de l'éternité. Des *rythmes spéciaux*, hors de toute mesure, y contribuent puissamment à éloigner le temporel ». Le septième mouvement est intitulé " Fouillis d'arcs-en-ciel pour l'ange qui annonce la fin du Temps " après que le sixième : " Danse de la fureur pour sept trompettes " eut accumulé « d'énormes blocs de fureur pourpre et d'ivresse glacée ». Ces commentaires assez singuliers ne contribuent guère à guider l'auditeur dans le « fouillis » ésotérique de cette œuvre hermétique, dont la partie de piano (notamment) est d'une difficulté plus que transcendante. Les instruments préférés de ce chantre du surnaturel sont l'orgue et le piano. Les " Oiseaux exotiques " prêtent leur voix au piano accompagné de l'orchestre; dans " Le catalogue d'oiseaux " ils chantent par l'entremise du piano seul. « Leur virtuosité

(1) P. Collaer : " La musique moderne ".
(2) Voir Scriabine, chap. 13, p. 273.

sans égale », a dit le musicien capable de capter leurs roulades qu'il faut parfois noter au quart de ton, « m'a imposé la recherche de doigtés extraordinaires que je n'aurais jamais pu trouver autrement ». « Si j'ai choisi pour maîtres les oiseaux, dit encore Messiaen (1), c'est que la vie est courte et que noter des chants d'oiseaux est tout de même plus facile que la transcription des harmonies du vent et du rythme des flots. »

C'est encore le piano qui exalte la spiritualité des " Vingt regards sur l'Enfant Jésus ». C'est aussi pour le piano que Messiaen a écrit " Quatre études de rythmes ", dont la quatrième intitulée : " Mode de valeurs et d'intensités " est d'une importance primordiale pour l'intelligence de la rythmique de ce novateur. C'est enfin le piano qui joue un rôle capital dans la " Symphonie Turangalila " avec orchestre (la batterie comprend quatorze instruments), œuvre colossale dont l'extrême complexité rythmique et harmonique finit par lasser l'auditeur le plus bienveillant, décontenancé par cette coulée sonore d'un ruissellement intarissable d'où émergent, dans le final, de splendides et étranges accords, lorsque l'auditeur fatigué par une heure et demie de « musique ininterrompue » n'arrive plus à se concentrer. Les " Cinq rechants " pour chœur à douze voix mixtes *a capella* pâtissent de la bizarrerie de la langue inventée (et naturellement incompréhensible) par l'auteur qui attache plus d'importance à la « musique d'attaque des syllabes » qu'aux mots d'une langue intelligible. Dans " Chronochromie " (pour orchestre) le son est le coloris du temps (2).

Les " Trois petites Liturgies de la présence divine " (pour orchestre) sont probablement le chef-d'œuvre de Messiaen dont l'esprit en perpétuelle gestation est loin d'avoir donné toute sa mesure et qui est considéré par les jeunes musiciens comme un maître et comme l'égal des plus grands. « Pour donner à notre siècle l'eau vive dont il a soif, il faudrait un grand artiste, qui soit aussi grand artisan et grand chrétien. Hâtons de nos vœux la venue du libérateur », lit-on dans l'introduction de la " Technique de mon langage musical ". Messiaen, pour lequel l'humilité chrétienne est une vertu théologale, ne prétend pas être ce libérateur. Mais il est probablement un de ses précurseurs.

(1) Antoine Goléa : " Rencontres avec Olivier Messiaen ". Gallimard, 1960.

(2) Au 18e siècle quelques poètes mineurs allemands prônaient une poésie synonyme de peinture (*ut pictura poesis*) ; dans " Chronochromie " la musique est peinture (*ut pictura musica*).

D — QUELQUES MUSICIENS INDÉPENDANTS

Parmi les nombreux musiciens de valeur de la première partie du 20e siècle, dont on aimerait pouvoir citer les œuvres — Roland-Manuel, Jean Rivier, Georges Dandelot, Henri Martelli, Jean Martinon, Maurice Thiriet, Tony Aubin, Émile Damais, Jean Françaix, Maurice Leroux, Paul Arma... — mais dont l'étude déborderait le cadre de cette histoire succincte de la musique, Georges Migot, Jacques Ibert, Claude Delvincourt, Henri Dutilleux, Marcel Delannoy et Henri Barraud sont probablement les plus marquants.

Georges Migot (1891) est un disciple des polyphonistes du Moyen Age et des luthistes de la Renaissance, des trouvères et des troubadours. Il a étudié la mystique des nombres des constructeurs de cathédrales. La musique est pour lui une cathédrale totale. Il est aussi poète, peintre et graveur, esthéticien et musicologue. Ses maîtres sont Couperin et Rameau. Widor lui a enseigné la composition, Vierne le familiarisa avec l'orgue. Il a une prédilection pour les grandes architectures musicales; son oratorio " St-Germain d'Auxerre " est une sorte de chanson de geste; il est l'auteur de cantates, de nativités, du " Serment sur la montagne ", de " L'Annonciation ", d'une " Passion ", d'une " Mise au Tombeau " (1). Les " Monodies de Tristan Klingsor " témoignent de son attachement aux modes grégoriens. Son œuvre est extrêmement abondante (plus de deux cents numéros d'opus) et variée. En 1958 Georges Migot reçut le grand prix de la musique française.

Jacques Ibert (1890-1962) est, comme Migot, un musicien du terroir, de la lignée de Couperin, de Rameau, de Bizet, de Chabrier, Debussy et Ravel. Son art est spirituel, élégant, gracieux, concis. Il a une prédilection pour les instruments à vent : concertino *da camera* pour saxophone et orchestre, concerto pour violoncelle et instruments à vent, quintette pour instruments à vent. Anticonformiste il substitue un slow-fox au menuet dans son quatuor à cordes de 1943 qui est considéré comme son chef-d'œuvre. Ses ouvrages les plus connus sont " Escales " (pour orchestre), " Angélique " (opéra-bouffe) et le " Roi d'Yvetot ".

De *Claude Delvincourt* (1888-1953), humaniste et tenant de la tradition comme G. Migot et J. Ibert, les œuvres les plus remarquables sont les " Boccaceries " (pour piano), le poème symphonique " Pamir ", " Lucifer ", mystère dramatique (dont le style est en majeure partie orienté vers l'atonalité) sur un livret de R. Dumesnil,

(1) Ce renouveau de la musique religieuse chez Migot et chez Messiaen coïncide avec l'essor de l'architecture et de la fresque religieuses : églises de Ronchamp, d'Assy, d'Audincourt, de Royan, du Havre...

la “ Femme à Barbe ”, comédie musicale, le quatuor à cordes et les quatre motets pour chœur, orchestre et cordes qui sont probablement son chef-d'œuvre.

Marcel Delannoy (1898-1962), ami de Honegger, qui contribua à la formation musicale de cet autodidacte très doué, se fit connaître par un ouvrage lyrique de premier ordre : “ Le Poirier de misère ” qui plut beaucoup à Ravel. Dans ses ballets “ Le Fou de la Dame ”, “ La Pantoufle de Vair ”, dans ses opéras “ Ginevra ” et “ Puck ” il s'efforce d'être original et y parvient sans peine, tout en « restant naturel » et en « évitant la platitude », comme il l'a dit lui-même. Son quatuor à cordes est digne d'être placé sur le même plan que ceux de ses devanciers J. Ibert et C. Delvincourt.

Henri Barraud (1900), élève de Dukas, a le sens de la grandeur et des vastes constructions; il se passionne pour l'art médiéval. Son style est éclectique : modal, tonal, dissonant, parfois atonal. Ses œuvres les plus marquantes sont le “ Poème ” pour orchestre, le concerto pour piano, la “ Farce de Maître Pathelin ” (opéra-comique), le “ Mystère des Saints-Innocents ” (oratorio d'après Péguy), le “ Te Deum ”, l'opéra “ Numance ” et la troisième symphonie, dont le climat, au dire du compositeur, est « dramatique et l'écriture atonale », sans toutefois qu'il y ait jamais rupture *complète* avec l'équilibre tonal.

Henri Dutilleux (1916) est considéré comme un des musiciens les plus doués de sa génération. Il acquit la célébrité avec sa sonate de piano (1948). Les deux symphonies et le ballet “ Le loup ” ont prouvé que l'auteur de la sonate sait concilier le respect de la tradition avec un jaillissement lyrique tout à fait original.

E. — NOUVELLES RECHERCHES

Les « ondes Martenot », chères à Jolivet et à Messiaen, transforment les vibrations électriques en ondes sonores. La musique « concrète » de *Pierre Schaeffer* capte les bruits et les sons épars dans la nature en les enregistrant sur bandes ou sur disques. La “ Symphonie pour un homme seul ” de Pierre Schaeffer et de *Pierre Henry*, et “ Antiphonie ” de Pierre Henry sont les principales œuvres — à la fois expressionnistes et pittoresques — de musique concrète, tandis que les “ Chants des Adolescents dans la fournaise ” du compositeur allemand K. H. Stockhausen ressortissent à la musique électronique (produite par des générateurs), à laquelle s'agrège la voix d'un tout jeune homme enregistrée sur bande.

Le “ Voyage ” de Pierre Henry est par contre purement électronique et « d'une immense vibration humaine; il fait réellement

de la musique profondément et violemment expressive avec des machines. Il ne se soumet plus à celles-ci; il les domestique et rend ainsi à la musique sa liberté » (1). Pour O. Messiaen, la musique électronique est la musique de l'avenir. Il croit que c'est dans les « moyens électroniques » que la musique du 20e siècle trouvera « sa réalisation définitive » (2).

Maurice Jarre (1921), qui a reçu pour " Lawrence d'Arabie " l'Oscar de la meilleure musique de film, est le musicien officiel du T. N. P.; il se passionne également pour la musique électronique. Comme Hindemith, Milhaud et Orff, il croit à l'art collectif. « Si Mozart avait connu le cinéma, dit-il, il aurait écrit des musiques de films (3) ». « C'est une discipline supplémentaire, poursuit-il, de se dire qu'on vous fixe six minutes et demie pour la scène d'amour. » Le " Journal d'une folle " vient de lui inspirer " Cantate pour une démente ", qui a été créé au festival de Strasbourg (1963). Soucieux d'enrichir l'univers sonore et de trouver une forme adéquate à de nouvelles recherches, il s'intéresse tout particulièrement aux rapports entre la musique et la peinture. Une de ses dernières partitions est écrite avec des couleurs. A chaque couleur, explique-t-il (4), correspond une note; pour indiquer la durée « j'écris la tache de couleur plus ou moins large... Je me penche sur une série de coloriages curieusement agencés. La partition achevée et déployée, occupera quatre mètre sur deux et chaque groupe d'instruments est entièrement interchangeable. L'œuvre ne durera que quatre minutes. Toutefois les différentes parties incombant aux musiciens d'orchestre seront notées comme par le passé ». Maurice Jarre n'a nullement l'intention d'écrire une partition « farfelue ».

Ces recherches sans cesse renouvelées (d'autres noms pourraient être cités) ne sont pas le fait des seuls musiciens. La musique est souvent en retard sur les autres arts, littérature et peinture. Le cubisme et les métamorphoses de Picasso sont antérieurs à l'atonalisme de Schönberg. " Le portrait de l'artiste " de James Joyce qui bouleverse la syntaxe de la langue anglaise est de 1909. Raymond Queneau dans ses premiers romans, Vitold Gombrowicz dans " Ferdydurke " mettent en pièces le langage traditionnel à une époque où André Jolivet et Edgar Varèse créent un style d'une nouveauté révolutionnaire. Dans un entretien avec son compatriote Piotr Rawicz (auteur du remarquable " Sang du ciel ")

(1) A. Goléa : " Recherches et techniques musicales nouvelles ". La Table Ronde, février 1963.
(2) A. Goléa : " Rencontres avec Olivier Messiaen ".
(3) Entretien avec Nicole Hirsch. " L'Express " du 18 avril 1963.
(4) *Ibid.*

Gombrowicz définit pertinemment l'idéologie de l'artiste moderne. « L'homme est en conflit perpétuel avec la forme quelle qu'elle soit... la parodie est sa vengeance » (cf. " Le Monde " du 18 mai 1963). Le drame personnel de plus d'un artiste contemporain aboutit, en effet, à ce que Gombrowicz qualifie de « dégradation vengeresse de toute forme ». Mais de cette dévastation, de ce chaos, émergent des structures inédites lorsque celui qui les édifie est un véritable créateur. « Les formes que trouve le génie, a dit Moussorgski, ont, de ce fait même, valeur universelle. »

Quelques-unes de ces formes nouvelles seront rejetées, d'autres finiront par s'insérer dans la longue lignée des chefs-d'œuvre de la musique qui font partie du patrimoine artistique de la civilisation européenne. C'est par la variété des moyens d'expression que l'art s'enrichit et se renouvelle. L'auteur a tenté de retracer succinctement cette évolution qui revêt l'aspect de métamorphoses successives. Puisse-t-il avoir communiqué au lecteur le désir de pénétrer plus avant dans la forêt enchantée de l'harmonie, où il trouvera un des refuges les plus exaltants de l'âme humaine.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

(ouvrages d'intérêt général)

Norbert DUFOURCQ : *La musique des origines à nos jours* (Larousse).
J. COMBARIEU et (pour les t. 4 et 5) R. DUMESNIL : *Histoire de la musique* (A. Colin).
J. CHAILLEY : *Histoire musicale du Moyen Age.*
Grove's dictionary of music and musicians.
Musik in Geschichte und Gegenwart (Bärenreiter, Kassel).
Riemann's Musiklexikon (Schotts Söhne, Mainz).
J. CHANTAVOINE : *Le romantisme dans l'évolution de la musique européenne.* (L'évolution de l'humanité : tome 76 *ter*; Albin Michel).
Romain ROLLAND : *Musiciens d'autrefois.*
— *Musiciens d'aujourd'hui* (Hachette).
A. CŒUROY : *Dictionnaire critique de la musique* (Payot).
Paul LANDORMY : *La musique française de Franck à Debussy.*
— *La musique française après Debussy* (N. R. F.).
A. CORTOT : *La musique française de piano* (2 tomes : Rieder).
René LEIBOWITZ : *Introduction à la musique de douze sons* (L'Arche).
Paul COLLAER : *La musique moderne* (Elsevier).
Claude SAMUEL : *Panorama de l'art musical contemporain* (Gallimard).
Fr. HERZFELD : *Musica nova* (Ullstein Verlag).
Antoine GOLEA : *Esthétique de la musique contemporaine* (Presses univ.).
J. MOSER : *Musikgeschichte in hundert Lebensbildern* (Reclam Verlag).

DISCOGRAPHIE SUCCINCTE

CHAPITRE 1

PÉROTIN LE GRAND, Musique de Notre-Dame — vers 1200 (grand prix du disque 1962), *Lumen AM. S 5009-10.*

G. DE MACHAULT, La messe de Notre-Dame, 30 cm = 14063, *Archiv-Produktion.*

G. DUFAY, Cinq chants religieux et huit madrigaux et caccie, 30 cm = 14019, *Archiv-Produktion.*

J. DES PRÉS, Missa pane lingua et huit compositions profanes, 30 cm = 14171, 30 cm = 198171 en stéréo, *Archiv-Produktion.*

•

CHAPITRE 2

A. ET G. GABRIELI, Sacrae symphoniae, 500-540, stéréo STDL, *Vox STDL.*

CLAUDE LE JEUNE, Messe du pape Marcel, 8 motets, Chorale de la cathédrale de Ratisbonne, 30 cm = 14182, 30 cm = 198182 stéréo, *Archiv-Produktion.*

VICTORIA, Office de la Semaine Sainte (chorale de Pampelune), *Lumen LO 2108 A.*

CHAPITRE 3

MONTEVERDI, L'Orfeo : chœur du Conservatoire de Hambourg, 30 cm = 14057 (8) — Coffret, *Lumen LO. 2108 A.*

M. A. CHARPENTIER, Musiques pour Port-Royal, 30 cm = 730068 mono, 740017 stéréo, *Discophiles français.*

H. SCHUTZ, La passion selon saint Mathieu, chorale H. Distler, Fischer-Dieskau, 30 cm = 14174, 30 cm = 198174 stéréo, *Archiv-Produktion.*

H. PURCELL, Pavane et chacone en *sol* mineur, The married beau, Festival de Lucerne, 25 cm = 13074, *Archiv-Produktion.*

A. CORELLI, Concerto de Noël op. 6, n° 8, Capella Coloniensis, *Archiv-Produktion.* Au verso : A. VIVALDI, Concerto pour viole d'amour, luth et tous les instruments en sourdine, 25 cm = 13046, *Archiv-Produktion.*

FR. COUPERIN LE GRAND, Quatre livres de pièces de clavecin, 30 cm : A mono AVRS (6218), *Amadeo.*

D. SCARLATTI, Sonates : en *ré* — en *ré* mineur, Wanda Landowska — clavecin Pleyel, RCA 630-462.

CHAPITRE 4

A. VIVALDI, Les quatre saisons, Festival de Lucerne, 25 cm = 13076, 25 cm = 195008 stéréo, *Archiv-Produktion.*

A. VIVALDI, Concerto le chardonneret pour flûte traversière, Concerto grosso op. 3 n° 4, Concerto à quatre en *la* majeur, Concerto pour basson en *mi* mineur, Sinfonie " Al santo sepulchro ". Festival de Lucerne, 30 cm = 14097, *Archiv-Produktion.*

PERGOLÈSE, La serva Padrona, Mono MRO 108, *Ricordi.*

PERGOLÈSE, Stabat mater, orch. de chambre de l'Allemagne du Sud, 30 cm = 14098, *Archiv-Produktion.*

CHAPITRE 5

GLUCK, Orphée et Eurydice, avec Fischer-Dieskau, Maria Stader, Rita Streich, Chœurs Rias de Berlin, 18 45/6, *Deutsche Gramophon-Ges.*

J.-S. Bach, J.-S. Bach à N.-D. de Paris par P. Cochereau, organ. titulaire à Notre-Dame, STE 50074, *Philips.*

J.-S. Bach, Sonates et partitas pour violon seul, A. Grumiaux, *Philips* 3 × 30 cm, A mono *2205 à 7.*

J.-S. Bach, Suites nº 2 et 3, orch. de chambre Münchinger, *Decca ACL 29.*

J.-S. Bach, Variations Goldberg pour clavecin, avec Ralph Kirkpatrick: 14135, *Archiv-Produktion.*

J.-S. Bach, Cantates pour la fête de Pentecôte, 1) Christus lag in Todesbanden, 2) O ewiges Feuer, 30 cm art LDE 3204, STE 50084, *Erato* BWV 4 et BWV 34.

J.-S. Bach, Cantate du café BWV 211, Cantate du paysan BWV 212, chanteurs du Gewandhaus de Leipzig, 30 cm = 14161, 30 cm = 198161 stéréo, *Archiv-Produktion.*

J.-S. Bach, Magnificat (chorale Bach de Munich), 25 cm = 13078, 25 cm = 195078 stéréo, *Archiv-Produktion.*

J.-S. Bach, Fantaisie chromatique et fugue en *ré* mineur pour clavecin, Fantaisie en *ut* mineur pour clavecin, Tocatta en *sol* majeur pour clavecin, 30 cm = 14185, 30 cm = 198185 stéréo, *Archiv-Produktion.*

J.-S. Bach, Concerto pour violon orch. et continuo, Concerto pour deux violons, Festival de Lucerne, 30 cm = 14086, *Archiv-Produktion.*

J.-S. Bach, La passion selon saint Mathieu, chorale Bach de Munich (Dir. Karl Richter) avec Irmgard Seefried, Hertha Töpper, E. Haefliger, D. Fischer-Dieskau, 30 cm = 14125/8, 30 cm = 198-009/12 stéréo, *Archiv-Produktion.*

J.-S. Bach, Messe en *si* mineur (avec Maria Stader, H. Töpper, E. Haefliger, D. Fischer-Dieskau, Dir. Karl Richter), orch. Bach de Munich, 30 cm = 14190/2, 30 cm = 198190-2 stéréo, *Archiv-Produktion.*

J.-S. Bach, Six concertos brandebourgeois, Rudolf Baumgartner, Festival de Lucerne, 30 cm = 14142/3, 30 cm = 198142/3 stéréo, *Archiv-Produktion.*

G. Fr. Haendel, Intégrale des concertos d'orgue (avec Marie-Claire Alain), LDE 30 cm art. 3194-97, stéréo SFe 50074 à 77, *Erato.*

G. Fr. Haendel, Le Messie — extraits, *Kapp 354001* — version intégrale, *Decca SET 215/17 stéréo.*

G. Fr. Haendel, Water-music. Boyd Neel orch., *Decca ACL 19.*

G. Fr. Haendel, Royal fire work's music et deux concertos — l'un double pour deux chœurs d'instr. à vent — l'autre pour hautbois (Pierre Pierlot), *Erato LDE 3219.*

G. Fr. Haendel, Concerto pour harpe et orch. couplé avec Debussy — danses — pour harpe et orchestre (Ferenc Fricsay — orch. radio-symphonique de Berlin — grand prix du disque 1959), Académie du d. fr : 25 cm = 17115 sélection classique, *Académie du disque frs.*

G. Fr. Haendel, Te deum et jubilé pour la paix d'Utrecht, 30 cm = 14124, 30 cm = 198008 stéréo, *Archiv-Produktion.*

CHAPITRE 6

J. Haydn, Concerto violoncelle en *ré* majeur, Pierre Fournier : L X T 2968, *Decca.*

J. Haydn, Quatre quatuors à cordes n° 57, 65, 72, 74 sur deux disques — Amadeus — quartett, 30 cm = 138071 stéréo, et 138072, *Decca.*

J. Haydn, Quatuor à cordes n° 67 (l'Alouette), quatuor Loewenguth, 30 cm = 183151; deuxième face quatuor la Chasse de Mozart, *Decca.*

J. Haydn, Symphonies 88 en *sol* maj. LXT 5040, Symphonies 101 en *ré* maj. l'Horloge LXT Br. 3019, *Decca.*

J. Haydn, Gloria de la messe en *si* bémol (Theresienmesse), 215775, *Decca.*

J. Haydn, La Création, orch. symph. de Berlin, 3 × 30 cm mono et stéréo ASDF 235-7, *Vx de son Maître.*

Mozart, Concertos p. piano et orch. n° 17 et 21, K 453 et 467, Geza Anda — Mozarteum, *Deutsche Gram. Ges.*

Mozart, Les Quatuors VB X 13, 14 (2 coffrets), quatuor Barchet, *Vox-Box.*

Mozart, Les quintettes VBX 3 (un coffret), *Vox-Box.*

Mozart, Les Noces de Figaro, orch. radio-symph. de Berlin Dir. F. Fricsay 18697/9 — 138697/9 stéréo, *Deutsche Gram. Ges.*

Mozart, Don Juan — mono, 18580/2, 138580/2 stéréo, *Deutsche Gram. Ges.*

Mozart, La Flûte enchantée : *id.* 18264/6, Cosi fan tutte : 30129, *Discophiles français.*

Mozart, Motet : Exultate, Jubilate K 165, 45 EP = 30082, *Deut. Gram. Ges.*

Mozart, Motet : Ave verum : 458509, *Deut. Gram. Ges.*

Messe en *ut* min. K 427, chœur de la cath. Ste-Hedwige de Berlin, F. Fricsay : orch. radiosymph. de Berlin, 30 cm = 618674 = Prestige, 138124 = stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

MOZART, Requiem K 626, H. von Karajan — orch. radio-symph. Berlin, 30 cm = 618624 = Prestige, 138124 = stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

MOZART, Quatre symphonies : 31, 39, 40, 41 : ACL 138 (31 et 40), J. Krips, ACL 135 (39), Stéréo = SWL 8006 (41), *Decca.*

CHAPITRE 7

BEETHOVEN, Sonates : pathétique — Clair de lune — appasionata, W. Kempf, 619236 — 136236 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

BEETHOVEN, Symphonie n° 7 : F. Fricsay — orch. Phil. de Berlin, 618757 — 138757 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

BEETHOVEN, Variations sur un thème de Diabelli, Rudolf Serkin — 699024, *Fontana.*

BEETHOVEN, Trio « L'Archiduc » : LDXP : 8234, *Chant du Monde.*

BEETHOVEN, Quatuors Rasumovski nos 7, 8, 9 et quatuors 10 et 11, Amadeus quartett, 30 cm = 18535/6, 30 cm = 138534/6 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

BEETHOVEN, Fidelio (vers. abrégée), F. Fricsay — orch. Nat. de Bavière, 30 cm = 19215 — Sél. clas., *Deut. Gram. Ges.*

BEETHOVEN, Missa solemnis — orch. phil. Berlin, 30 cm = 18232/3 (coffret), *Deut. Gram. Ges.*

CHAPITRE 8

K. M. VON WEBER, Le Freischütz : chœurs et orch. de la Radio bavar. Dir. E. Jochum, 18639/40 mono, 138639 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

SCHUBERT, Wandererphantasie; au piano J. Katchen — LXT 5439, *Deut. Gram. Ges.*

SCHUBERT, Quatuor en *sol* maj., A O 1172, *Philips.*

SCHUBERT, Quintette avec deux violoncelles, L O 11888 (festival de Prades), *Philips.*

SCHUBERT, Octuor op. 166 (Oct. de Vienne), LXT 5455 mono, SXL 2028 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

SCHUBERT, Symphonie en *ut* maj. n° 9, Dir. J. Krips — LXT 5471 mono, SXL 2045 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

SCHUBERT, D. Fischer-Dieskau chante Schubert, 138175 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

SCHUBERT, La Belle Meunière, E. Haefliger, 19207, *Deut. Gram. Ges.*
SCHUBERT, Sonate posth. en *si* bémol maj. Janine da Costa — OED 960, *Lumen.*
SCHUMANN, Symphonie n° 3 (Rhénane), Dir. Schuricht — LW 5303, *Decca.*
SCHUMANN, Concerto p. piano et orch. Konzertstück p. piano et orch., Novelette en *fa* maj., Toccata en *ut* maj., au piano : S. Richter : 618597 mono, 138077 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*
SCHUMANN, D. Fischer-Dieskau chante Schumann, 618380, *Deut. Gram. Ges.*
SCHUMANN, La Vie et l'Amour d'une Femme, Kathleen Ferrier, contralto, LXT 2556, LW 5089 stéréo, *Decca.*
SCHUMANN, Quatuor avec piano LDX 6142, couplé avec le deuxième trio (D. Oistrakh), *Chant du Monde.*
SCHUMANN, Quintette avec piano (quat. hongrois + Solchany) — 74000-2 mono, 430030 stéréo, *Discoph. français.*
MENDELSSOHN, Concerto p. violon et orch. avec Igor Oistrakh — 30329, *Deut. Gram. Ges.*
MENDELSSOHN, Le Songe d'une nuit d'été, P. Monteux — 640514, *R C A.*
MENDELSSOHN, Octuor op. 20 LXT 2870, Oct. de Vienne, *Decca.*
MENDELSSOHN, Symphonies : Écossaise 640688, Italienne et Réformation 640526, Dir. Ch. Münch, *R C A.*

CHAPITRE 9

CHOPIN, Six grandes polonaises — 2268 mono, 835149 LV stéréo. Vingt-quatre études — L 2267 mono, 835148 LV stéréo, au piano : G. Cziffra, *Philipps*
CHOPIN, Vingt et une mazurkas — LD 3-429 A, *Lumen.*
CHOPIN, Vingt-quatre préludes (Geza Anda) 618604 mono, 138084 stéréo, *D. G. g.*
CHOPIN, Sonates (W. Kempf) : LXT 5452 mono, SXL 2044 stér., *D. G. g.*
LISZT, Douze études d'exécution transcendante, G. Cziffra — Falp. 521/2, *Vx de son Maître.*
LISZT, Sonate, Funérailles, deux sonnets de Pétrarque, Valse impr. (Sigi Weissenberg), LD 3404 A, *Lumen.*
LISZT, Les Préludes : orch. radio-symph. Berlin, au verso = la Moldau, de Smetana — 17219, *Deut. Gram. Ges.*
LISZT, Messe de Gran : orch. Nat. de Budapest — 30 cm = 618646 mono, 30 cm = 138646 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

LISZT, Faust-symphonie, Méphisto-valse, Danse macabre, CDN 831, *Club. Nat. du Disque.*

LISZT, Concertos en *mi* bémol en *la* (W. Kempf), ACL 58, *Decca.*

ROSSINI, Le Barbier de Séville, LXT, 5283/85, Guillaume Tell, *Decca.*

ROSSINI, Selva opaca (Renata Tebaldi), LXT 5220 — Stéréo SXL 2043, Ouverture, Br. 3003, *Decca.*

CHAPITRE 10

R. WAGNER, Tristan et Isolde, chœurs et orch. phil. de Vienne, Dir. G. Solti — Met 204/8, Stéréo Set 204/8, *Deut. Gram. Ges.*

R. WAGNER, Les Maîtres Chanteurs, orch. Phil. de Vienne, LXT 2659/64, *Deut. Gram. Ges.*

R. WAGNER, Parsifal (Festival de Bayreuth), LXT 2651/56, *Deut. Gram. Ges.*

R. WAGNER, Le Crépuscule des Dieux — Falp. 194 (extraits), *Deut. Gram. Ges.*

CHAPITRE 11

BRUCKNER, Messe en *fa* min., 138829 Stéréo (existe en mono), *Deut. Gram. Ges.*

BRUCKNER, Quatrième symphonie (romantique), orch. de la radio bavar. Dir. E. Jochum — 19055/6, *Deut. Gram. Ges.*

BRUCKNER, Huitième symphonie — orch. philh. de Berlin, Dir. Karajan, *Columbia.*

MAHLER, Quatrième symphonie : orch. Nat. de Dresde, 30 cm = 18359, *Deut. Gram. Ges.*

MAHLER, Das Lied von der Erde (Chant de la Terre), Kath. Ferrier et J. Patzak, LXT 5576, *Decca.*

MAHLER, Kindertotenlieder (Kirsten Flagstad), stéréo LXL 224, *Decca.*

H. WOLF, Lieder chantés par Fischer-Dieskau, ALP 1783, *Vx de son Maître.*

H. WOLF, par G. Souzay, LXT 2823, *Decca.*

R. STRAUSS, Lieder par Fischer-Dieskau — 724 L, *Falp.*

R. STRAUSS, Salomé (avec Birgit Nilsson), SET 228/29, *Decca.*

R. STRAUSS, Le Chevalier à la Rose (avec E. Schwarzkopf). Dir. Karajan, Mars 63 — 30/507, *Discoph. français.*

R. STRAUSS, Ariane à Naxos (Schwarzkopf, Seefried, Karajan), 506-08, *F C X.*

R. STRAUSS. Vie d'un héros : 18550 % — 138025 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

R. STRAUSS, Don Juan (Dir. Karajan), L X T 5629 mono, S X L 2269 stéréo, *Decca.*

R. STRAUSS, Till Eulenspiegel, S X L 2261 stéréo, au verso : Mort et Transfiguration, *Decca.*

J. BRAHMS, Var. et fugue sur un thème de Haendel p. piano, L D 2424 A, *Lumen.*

J. BRAHMS, Concerto nº 2 en *si* bémol (au piano Richter), 630582, *R. C. A.*

J. BRAHMS, Premier quatuor p. piano et cordes, 30 cm = 138014 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

J. BRAHMS, Quatuors à cordes (Amadeus-quart.) op. 51 nº 1 et 2, 30 cm = 18614, *Deut. Gram. Ges.*

J. BRAHMS, Quintette p. piano et cordes, L X T 2687, *Decca.* Quintette avec clarinette et cordes L X T 5660, *Decca.*

J. BRAHMS, Trio p. violon, cor et piano op. 108, LD 3429, *Lumen.*

J. BRAHMS, Double concerto p. violon et violoncelle (D. Oistrakh et P. Fournier) : TC 1048, *Falp.*

J. BRAHMS, Lieder chantés par Fischer-Dieskau, 30 cm = 18504, *Deut. Gram. Ges.*

J. BRAHMS, Rhapsodie p. contralto (Kath. Ferrier et chœur d'hommes), L X T op. 659, *Decca.*

CHAPITRE 12

GOUNOD, Roméo et Juliette — extraits, Br 3027, *Decca.*

BIZET, Carmen (V. de Los Angeles, J. Micheau, N. Gedda; chœurs de la radiod. franç.), 618-20, *Falp.*

BIZET, L'Arlésienne : 173679/80, *Decca.*

SAINT-SAENS, Concerto de piano en *sol* min. (E. Guillels), FCX 301 (au verso Mozart-sonate 16), *Col.*

SAINT-SAENS, Concerto p. violoncelle en *la* min. avec Rostropovitch — 503, *Falp.*

SAINT-SAENS, Troisième symphonie (avec orgue), 630528 mono — 640531 stér. *R. C. A.*

Éd. LALO, Symph. espagnole (Menuhin) 556, *Falp.*

Éd. LALO, Le Roi d'Ys, orch. Nat. dir. Cluytens — FCX 683-5, *Pathé-Marconi.*

César FRANCK, Prélude choral et fugue p. piano (Samson François) — FC 1045 L; au verso " Nocturnes " de Fauré (p. piano), *Pathé-Marconi.*

César FRANCK, Œuvres p. orgue (André Marchal) : LD 3100 A, *Lumen.*

César FRANCK, Symphonie en *ré* min. Dir. W. Furtwängler — LXT 2905, *Decca.*

César FRANCK, Sonate p. violon et piano (Ferras), 420 L; au verso première sonate pour p. et viol. de Fauré, *Falp.*

César FRANCK, Quatuor en *ré* maj. — 30 cm = 304, Quintette avec piano — 30 cm = 381, Var. symphoniques (voir sous d'Indy), *Philips.*

H. DUPARC, Mélodies (par G. Souzay), L X T 2823, *Decca.*

H. DUPARC, L X T (par Kolassy), LD 2406 A, *Lumen.*

E. CHAUSSON, Poème p. violon et orch. (A. Grumiaux et concerts Lamoureux) — 30 cm = 3010, Concert p. piano, violon et cordes, 25 cm = 76539, *Philipps.*

V. D'INDY, Symphonie sur un thème montagnard ; et Variations symphoniques de C. Franck (Aldo Ciccolini) — 30125, *Pathé-Marconi.*

Paul DUKAS, Variations, Interlude et finale, LDY 8117, *Chant du Monde.*

Paul DUKAS, Sonate p. piano (Rachel Blanquer), 320-C-109, *Ducretet.*

Paul DUKAS, La Péri. Dir. E. Ansermet — SXL 2027, *Decca.*

A. ROUSSEL, Bacchus et Ariane, deuxième suite (Markevitch et concerts Lamoureux) ; au verso : Debussy : la mer, 618594 mono — 138073 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

A. ROUSSEL, Le Festin de l'Araignée (E. Ansermet), LXT 5035, *Deut. Gram. Ges.*

CHAPITRE 13

VERDI, Aïda : chœurs et orch. de la Scala, Aïda : M. Callas — 570-2, *F C X* .

VERDI, Othello : enreg. intégral, Met 209/11 — Stéréo SET 209/11, *Decca.*

VERDI, Falstaff : scène finale — 530269, *R. C. A.*

VERDI, Requiem : chœurs et orch. Opéra de Rome, 653-4 stéréo, *Falp.*

PUCCINI, Gianni Schicchi : orch. Opéra de Rome — 690/2, *Falp.*

O. RESPIGHI, Les Pins de Rome : orch. phil. de Berlin, 30 cm = 618574 — 138033 stéréo, couplé avec Une nuit sur le Mont Chauve de Moussorgsky et Capriccio espagnol de Rimski, *Deut. Gram. Ges.*

GRANADOS, Goyescas (au piano Ferrer) — FCX 634 L, *Pathé-Marconi.*

ALBENIZ, Iberia. Dir. E. Ansermet, LXT 5598 — SXL 2243, *Decca.*

ALBENIZ, Iberia : version originale p. piano avec Yvonne Loriod, *Vega.*

M. DE FALLA, Le Tricorne — orch. National : 608, *F C X.*

M. DE FALLA, Nuit dans les jardins d'Espagne et Danse rituelle du Feu (Amour sorcier), 640716 mono — 640717 stéréo, *R C A.*

M. DE FALLA, L'Amour sorcier : E. Ansermet — Br. 3009, *Decca.*

M. DE FALLA, Concerto p. clavecin, flûte, hautbois (R. Veyron-Lacroix) — Sec. 5025 stéréo, *Decca.*

M. DE FALLA, La Vie brève; première danse espagnole, Rafaël Arroyo — 115953, *Decca.*

GLINKA, La Vie pour le tzar, I. Markevitch — 505-07, *F C X.*

BALAKIREFF, Islamey (au piano J. Katchen), LXT 5490 — stéréo 2076, *Decca.*

BORODINE, Le Prince Igor (enreg. intégral), LXT 5049/53, Danses polovtsiennes — LXT 5628, E. Ansermet, *Decca.*

RIMSKI-KORSAKOFF, La Grande Pâque russe, ouverture sur des thèmes liturgiques, E. Ansermet — op. 599, stéréo sec. 5021, Shéhérazade : E. Ansermet — LXT 5628, *Decca.*

MOUSSORGSKI, Chants et danses de la mort : CND 11, *Club Nat. du disque.*

MOUSSORGSKI, Boris Godounov (enr. intégral) — LXT 5054-56, *Decca.*

MOUSSORGSKI, La Khovantchina (enr. intégral), LXT 5045-48, *Decca.*

TCHAIKOWSKY, Concerto n° 1 p. piano et orch. (Clifford Curzon), stéréo SXL 2114, *Decca.*

TCHAIKOWSKY, Eugène Onéguine : chœurs et orch. Opéra Nat. de Belgrade (en russe) — LXT 5159/61, *Deut. Gram. Ges.*

TCHAIKOWSKY, Sixième symphonie (pathétique), LXT 5370 — stéréo 2004, *Deut. Gram. Ges.*

TCHAIKOWSKY, Trio avec piano (A. Rubinstein, Heifetz, Piatigorski), *R C A Victor.*

SMETANA, La Moldau : orch. philh. de Berlin. Dir. F. Fricsay — 17219, couplé avec les Préludes de Liszt, *Deut. Gram. Ges.*

SMETANA, Trio avec piano LPV 302, *Supraphone.*

SMETANA, Quatuor en *mi* (Aus meinem Leben) — épisode de ma vie — quat. Kœckert, 16008 LP, *Deut. Gram. Ges.*

DVORAK, Concerto p. violoncelle (avec Piatigorski), 640673, *R C A.*

DVORAK, Symphonie du Nouveau Monde, orch. National — 459, *Falp* 459.

DVORAK, Stabat Mater : 18818/9 mono — 138818/9 — stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

DVORAK, Dumky — trio avec piano op. 90 — 25 cm = 20220, *Supraphone.*

DVORAK, Trio avec piano op. 65 — 30 cm = 10207, *Supraphone.*

DVORAK, Quatuor en *fa* maj., Amadeus quart. 138126 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

DVORAK, Quintette avec piano : quat. hongrois + Solcheny au piano — Mono DF 730053 — stéréo 740009, *Discoph. français.*

DVORAK, Deux sérénades : *a*) p. cordes; *b*) p. vents — SUA 10326, *Supraphone.*

JANASEK, Sinfonietta, PL 9710, *Pathé Vox.*

JANASEK, Journal d'un disparu p. soli, chœurs et piano, LPV 319, *Supraphone.*

JANASEK, Quatuor n° 1, LPV 298, *Supraphone,*

JANASEK, Messe slave, LPM 40-39, *Supraphone.*

JANASEK, Le malin Renardeau : DTX 2428, 30 cm = orch. philh. tchèque, *Pathé.*

GRIEG, Peer Gynt, suites 1 et 2, *FC X 743.*

CHAPITRE 14

G. FAURÉ, Treize barcaroles : au piano J. Damase — 215868, *Decca.*

G. FAURÉ, L'Horizon chimérique op. 118 — Green op. 5 et sept autres mélodies, G. Souzay — LXT 2543 cep 662, *Decca.*

G. FAURÉ, Requiem : orch. Suisse Romande — E. Ansermet, LXT 5158 stéréo — SXL 2211, mono, *Decca.*

G. FAURÉ, Sonate n° 1 en *la* maj. p. violon et piano, 420 L — au verso sonate de C. Franck, *Falp.*

G. FAURÉ, Nocturnes p. piano (Samson François), FC 1045 L — au verso : Prélude choral et fugue de C. Franck, *FC.*

G. FAURÉ, Premier quatuor p. cordes et piano (J. Doyen), LDE 3064, Deuxième quat. FC X 681, *Erato.*

DEBUSSY, Préludes (au piano W. Gieseking), Premier livre *FCX 185,* deuxième livre, *FCX, 186.*

DEBUSSY, Récital G. Souzay, 30 cm = 618758 Prestige, 30 cm mono = 138758 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

DEBUSSY, Trois ballades de F. Villon (D. Fischer-Dieskau), la

Grotte — Mandoline — Syrinx (flûte seule), Chansons madécasses, Cinq mélodies populaires grecques et Don Quichotte à Dulcinée de Ravel, 30 cm = 618615 Prestige, *Deut. Gram. Ges.*

DEBUSSY, Quatuor en *sol* min. (quat. Lœwenguth), couplé avec celui de Ravel — 18-312, *Deut. Gram. Ges.*

DEBUSSY, Prélude à l'après-midi d'un faune, 45 EP = 30311, *Deut. Gram. Ges.*

DEBUSSY, Pelléas et Mélisande, orch. nat. Dir. A. Cluytens — 466-68, *Falp.*

RAVEL, L'Enfant et les Sortilèges : 18675 mono-138675 stér., grand prix du disque 1961, *Deut. Gram. Ges.*

RAVEL, Intégrale de l'œuvre de piano (W. Gieseking), *Columbia.*

RAVEL, Mélodies ravéliennes (par G. Souzay), Falp 549, *Vx de son Maître.*

RAVEL, Les deux concertos de piano (S. François). Dir. Cluytens — SAXF — 136, *Columbia.*

RAVEL, Quatuor à cordes : 18312, couplé avec celui de Debussy, quat. Lœwenguth, *Deut. Gram. Ges.*

RAVEL, Trio avec piano : Lucette Descaves et les Pasquier, *Erato.*

RAVEL, Alborada del Gracioso, Daphnis et Chloé, suite nº 2, le Tombeau de Couperin, Valses nobles et sentimentales, E. Ansermet : LXT 5633 — LXT 2273 stéréo, *Decca.*

Fl. SCHMITT, La tragédie de Salomé — Falp 530, *Vx de son Maître*

Fl. SCHMITT, Psaume XLVII FCX 171, *Columbia.*

CHAPITRE 15

SCHÖNBERG, Gurrelieder : LDE 3012/3, *Erato.*

SCHÖNBERG, Nuit transfigurée et Symphonie de chambre nº 9, 10460, *Vox.*

SCHÖNBERG, Pierrot lunaire : LO 1515 L (disque déjà ancien enregistré par Schönberg), *Philips.*

SCHÖNBERG, Quintette op. 26 : CDR 145, *Critère.*

A. BERG, Concerto p. violon (J. Gitlis avec orch. Pro musica de Vienne), couplé avec concerto de chambre p. violon, piano et treize instrum. à vent — FC X 297, *Columbia.*

A. BERG, Wozzeck : 30 cm = FC X 157, *Columbia.*

A. BERG, Suite lyrique : DL 530, *Vox.*

WEBERN, Deuxième cantate (dir. Boulez), 30 cm FC X 157, *Vega.*

STOCKHAUSEN, Studie I et II, et Gesang der Jünglinge, 25 cm = 16133, *Deut. Gram. Ges.*

P. BOULEZ, Deuxième sonate p. piano, couplé avec Var. op. 27 de Webern, et la sonate de Berg ; au piano Yvonne Loriod, *Véga.*

P. BOULEZ, Le Marteau sans Maître (Dir. Boulez), C 3 A 66, *Véga.*

P. BOULEZ, Structures p. deux pianos, C 30 A 278, *Vega.*

BARTOK, Concertos p. piano et orch. 2 et 3. Geza Anda avec orch. radio symph. de Berlin, 618611 mono — 138111 stéréo, *Deut. Gram Ges.*

BARTOK, Concerto p. orch. F. Fricsay et orch. radio symph. de Berlin — 613377, *Deut. Gram. Ges.*

BARTOK, Musique p. cordes, percussion et célesta — sonate p. deux pianos et percussion, 30 cm = 618549, *Deut. Gram. Ges.*

BARTOK, Le Château de Barbe-Bleue, D. Fischer-Dieskau — Hertha Töpper, 30 cm = 18565, 30 cm = 138030 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

BARTOK, Six quat. à cordes (quat. hongrois), 18650/2 mono — 138650/2 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

Zoltan KODALY, Psalmus hungaricus : orch. radio symph. Berlin, F. Fricsay — 30 cm = 19073 — sél. clas. couplé avec la symphonie des psaumes de Stravinsky, *Deut. Gram. Ges.*

ENESCO, Dixtuor et symphonie da camera, *Vx de son Maître.*

MIHALOVICI, Sonate p. violon et piano nº 2 — 30 cm = 18520, *Deut. Gram. Ges.*

STRAVINSKY, *a*) l'Oiseau de feu; *b*) Le Sacre du Printemps, 618498-138005 stér. *Deut. Gram. Ges.*

STRAVINSKY, Pétrouchka : orch. radio symph. Berlin, 25 cm = 17003, *Deut. Gram. Ges.*

STRAVINSKY, Symphonie des Psaumes, couplé avec le Psalmus hungaricus de Kodaly — 30 cm = 19073, *Deut. Gram. Ges.*

STRAVINSKY, Œdipus-Rex (chœur et orch. de Radio-Cologne, Dir. Strav., récitant : J. Cocteau), A — 01137, *Philips.*

PROKOFIEV, Symphonie classique : orch. radio-symph. Berlin, F. Fricsay — 25 cm = 17042, *Deut. Gram. Ges.*

PROKOFIEV, L'Ange de feu — opéra — C 30 A 141/3, *Vega.*

PROKOFIEV, Suite scythe : ST 20001, *Vega.*

PROKOFIEV, Trois concertos de piano : au piano l'auteur, Coeh — 34, *Vx de son Maître.*

PROKOFIEV, 5e et 7e symphonies (Dir. Martinon), 600520 et 600514, *R C A.*

PROKOFIEV, L'Amour des 3 oranges : E. Ansermet, LXT 6555 — LXL 2292 stéréo, *Decca.*

CHOSTAKOVITCH, Symphonie nº 5 (orch. de Varsovie), 30 cm = 18566 — 138061 stéréo, *Deut. Gram. Ges.*

CHOSTAKOVITCH, Quintette op. 57 p. piano et cordes, *Deut. Gram. Ges.* Concerto de violoncelle (Rostropovitch), *Philips.* Deux concertos : au piano l'auteur — orch. Nat. Dir. Cluytens. *FCX* 769.

BRITTEN, Variations et fugue sur un thème de Purcell, FCX 376, *Columbia.*

BRITTEN, Peter Grimes, *Decca.*

VILLA-LOBOS, Polichinelle : 640717, *R C A Victor.*

VILLA-LOBOS, Bachianas brasilieras, A. Rubinstein, *Falp* 476.

GERSHWIN, Porgy and Bess (extraits), *R. C. A.*

HINDEMITH, Mathis le peintre (suite orch.), dir. l'auteur — 16230, *Deut. Gram. Ges.*

HINDEMITH, Symphonie Harmonie du Monde — 18301, *Deut. Gram. Ges.*

HINDEMITH, Métamorphoses symphoniques et Nobilissima visione, . dir. E. Ormandy — 1492, *Philips.*

C. ORFF, Carmina burana CX 148 P, Die Kluge (opéra-bouffe), CX 1446-7, *Disc. français.*

CHAPITRE 16

HONEGGER, Pacific 231 : E. Ansermet — LXT 5004, *Decca.*

HONEGGER, La Danse des Morts, Soc. du Conservatoire, *Falp 453,*

HONEGGER, Jeanne au bûcher, *Falp 213/4.*

HONEGGER, Les Cris du Monde : F C X 649, *Columbia.*

HONEGGER, Cinquième symphonie. Dir. I. Markévitch, au verso : les Coéphores de Milhaud, 30 cm = 18385, *Deut. Gram. Ges.*

D. MILHAUD, Les Coéphores (voir indication ci-dessus), 2 opéras : Malheurs d'Orphée et Le Pauvre Matelot, C 30-A 68, *Véga.*

MILHAUD D., La création du Monde, — Le Bœuf sur le Toit. Dir. Milhaud — 530.300, *Disc. français.*

MILHAUD D., Suite provençale, — Saudades do Brasil (version pour orch.) — 8358, *Capitol.*

POULENC, Dialogues des Carmélites : 523-25, chœurs et orch. du théâtre Nat. de l'Opéra. Dir. P. Dervaux, *Falp.*

POULENC, Concerto champêtre pour clavecin et orch. et concerto pour 2 pianos (l'auteur et J. Février) — F C X 677, *Columbia.*

A. JOLIVET, Concerto pour ondes Martenot, Concerto pour harpe — C 30-A 3, *Véga.*

A. JOLIVET, *Mana* : 5 pièces pour piano — C 30-A 81, *Véga.*

A. JOLIVET, Epithalame, pour orch. vocal — F C X 6395, *Columbia.*

D. LESUR, Cantique des cantiques, couplé avec les Rechants de Messiaen — A-00579 L, *Philips.*

O. MESSIAEN, Œuvre pour orgue (l'Ascension, Nativité, les Corps glorieux, livre d'orgue, messe de la Pentecôte) — 260 — C O 74/81, *Ducretet.*

O. MESSIAEN, Vingt regards sur l'Enfant Jésus, C 30-A 60/2, *Véga.*

O. MESSIAEN, Catalogue d'oiseaux — Val. II, *Véga.*

O. MESSIAEN, Quatuor pour la fin du Temps : 30 cm = 77, *Club Français du disque.*
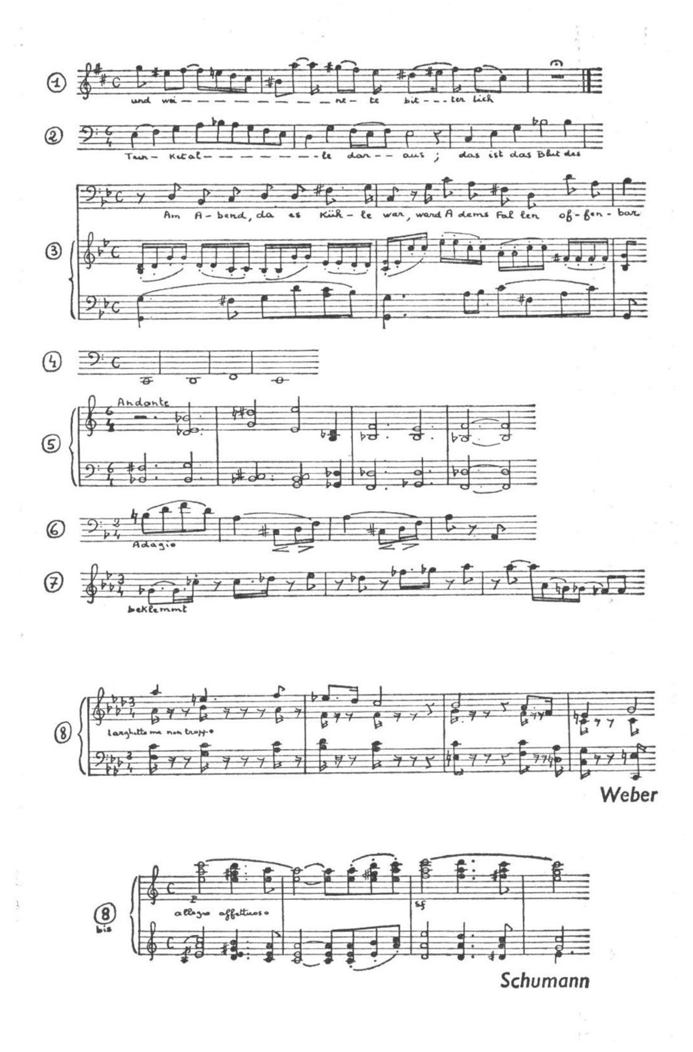
J. IBERT, Quatuor pour flûte, hautbois, clarinette et basson — 163.786 (le quatuor à cordes enreg. en 1948 par *Gramophone*), *Decca.*
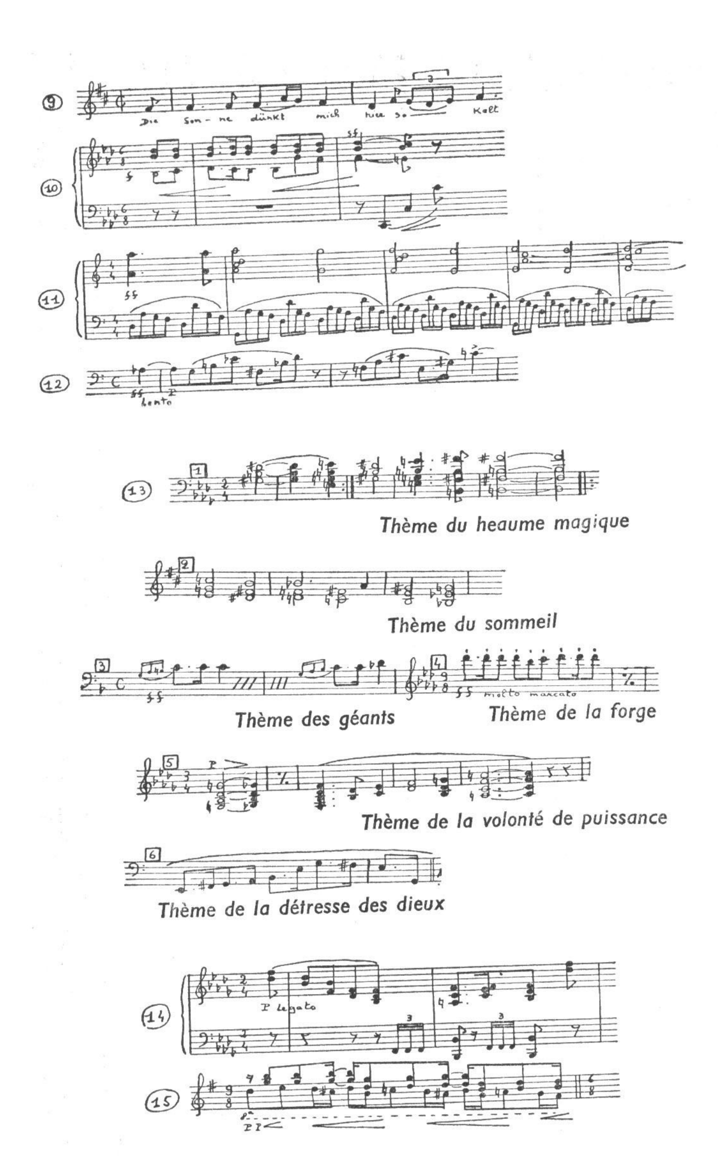
Henry BARRAUD, Les Mystères des Saints-Innocents — C 30-A 1174 *Véga.*
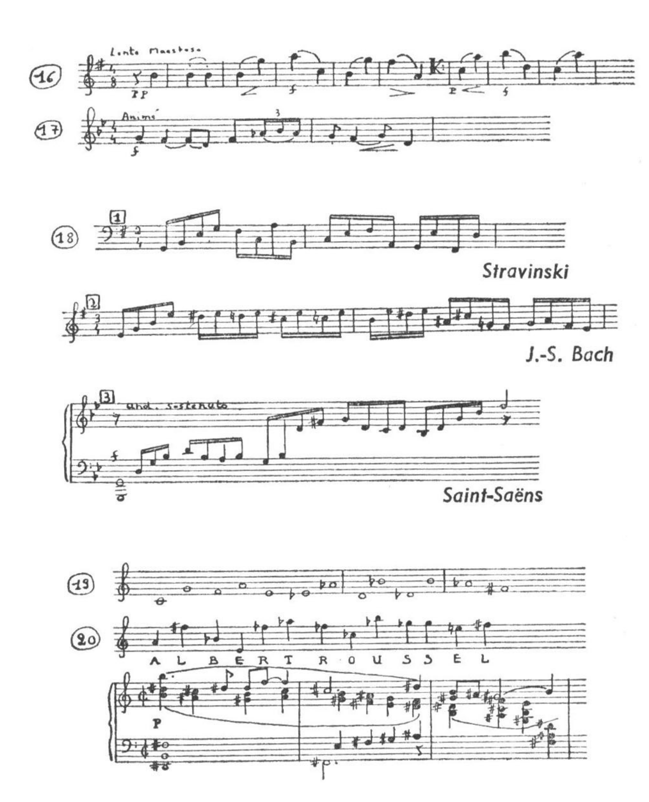
H. DUTILLEUX, Le loup (ballet) — 270 C 060, *Ducretet.*

H. DUTILLEUX, Sonate (au piano Geneviève Joy) — L D O 20, *Boîte à musique.*

G. MIGOT, Le Zodiaque — 12 études de concert — L D 3-443 A et L D 3445 A. Au piano J. Aymar (grand prix du disque de l'Académie du disque français), *Lumen.*


1
und wei — — — — — — — ne- te bit- - - ter lich
2
Tan- ke tal — — — — — le dar- - aus ; das ist das Blut des
3
Am A- bend, da es Küh- le war, ward A dems Fal len of- fen- bar
4
5
Andante
6
Adagio
7
beklemmt
8
Larghetto ma non troppo
Weber
8 bis
allegro affettuoso
sf
Schumann


9
Die Son-ne dünkt mich hier so kalt
10
11
12
lento
13
1
Thème du heaume magique
2
Thème du sommeil
3
Thème des géants
4
molto marcato
Thème de la forge
5
Thème de la volonté de puissance
6
Thème de la détresse des dieux
14
p legato
15


Lento Maestoso
16
17
Animé
18
Stravinski
J.-S. Bach
and. sostenuto
Saint-Saëns
19
20
A L B E R T R O U S S E L

INDEX DES NOMS DE MUSICIENS CITÉS

D

E

F

G

H

TABLE DES MATIÈRES

PETITE BIBLIOTHÈQUE PAYOT

Préhistoire :

•17	G. Clark	**La préhistoire de l'humanité.**
24	V. G. Childe	**L'Europe préhistorique.**

Histoire :

••5	J. Hatzfeld	**Histoire de la Grèce ancienne.**
••8	R. Grousset et G. Deniker	**La face de l'Asie.**
10	J.-C. Risler	**La civilisation arabe.**
20	R. Barrow	**Les Romains.**
23	J. Le Floc'hmoan	**La genèse des sports.**
33	L. M. Chassin	**La conquête de la Chine par Mao Tsé-Toung.**
••35	J. Dupuis	**Histoire de l'Inde.**
50	J. C. Risler	**L'Islam moderne.**
••51	G. Welter	**Histoire de Russie.**
•••57	R. et M. Cornevin	**Histoire de l'Afrique.**
••65	J. Palou	**La franc-maçonnerie.**

Philosophie :

1	A. Schweitzer	**Les grands penseurs de l'Inde.**
7	I. M. Bochenski	**La philosophie contemporaine en Europe.**
12	B. Russell	**La conquête du bonheur.**
14	Ch. Werner	**La philosophie grecque.**
38	Liu Wu-Chi	**La philosophie de Confucius.**

PETITE BIBLIOTHÈQUE PAYOT

Religions :

2	E. Wood	**La pratique du yoga.**
··9	J. Lortz	**Histoire de l'Église.**
13	W. M. Watt	**Mahomet.**
·19	I. Epstein	**Le judaïsme.**
22	K. M. Sen	**L'hindouisme.**
··40	Mahomet	**Le Coran (Tome I).**
··41	Mahomet	**Le Coran (Tome II).**

Psychologie, psychanalyse, médecine :

·3	E. Aeppli	**Les rêves.**
··6	S. Freud	**Introduction à la psychanalyse.**
11	F. Alexander	**La médecine psychosomatique.**
15	A. Adler	**L'enfant difficile.**
18	S. Ferenczi	**Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle.**
··31	Dr A. Hesnard	**La sexologie.**
·34	G. N. M. Tyrrell	**Au-delà du conscient.**
·44	S. Freud	**Essais de psychanalyse.**
·48	H. Bloch et A. Niederhoffer	**Les bandes d'adolescents.**
··53	C. G. Jung	**L'homme à la découverte de son âme.**
56	F. L. Mueller	**La psychologie contemporaine.**
·58	Marthe Robert	**La révolution psychanalytique (Tome I).**
·59	Marthe Robert	**La révolution psychanalytique (Tome II).**

Sciences :

18	J. H. Rush	**L'origine de la vie.**
21	B. Cohen	**Les origines de la physique moderne.**

••25	J. Dorst	**Les migrations des oiseaux.**
26	A. Romer	**La découverte de l'atome.**
•30	J. M. Smith	**La théorie de l'évolution.**
•47	A. Einstein et L. Infeld	**L'évolution des idées en physique.**
52	G. Gamow	**La gravitation.**
54	D. Fink et D. Lutyens	**La physique de la télévision.**
62	A. Einstein	**La relativité.**
64	M. Ovenden	**La vie dans l'univers**

Sociologie, économie:

•4	L. L. B. Angas	**Placements et spéculation en bourse.**
•16	W. Röpke	**La crise de notre temps.**
•29	G. Bouthoul	**Le phénomène-guerre.**
39	M. Pietsch	**La révolution industrielle.**
•43	Lénine	**La révolution bolchéviste.**
•••55	J. Schumpeter	**Capitalisme, socialisme et démocratie.**
•60	P. Bertaux	**La mutation humaine.**
•61	G. Bouthoul	**La surpopulation.**

Littérature, arts:

27	P. Nettl	**Mozart.**
32	K. Amis	**L'univers de la science-fiction** (Préface de Jean-Louis Curtis).
••36	T. E. Lawrence	**Les Sept Piliers de la Sagesse (Tome I).**
••37	T. E. Lawrence	**Les Sept Piliers de la Sagesse (Tome II).**
42	W. Wiora	**Les quatre âges de la musique.**

PETITE BIBLIOTHÈQUE PAYOT

•45	C. Stanislavski	**La formation de l'acteur** (Préface de Jean Vilar).
46	W. Stauder	**Les instruments de musique.**
••49	J. E. Berendt	**Le Jazz** (Préface de Lucien Malson).
••63	R. Montigny	**Histoire de la musique**

Collection Science de l'Homme :

dirigée par le Dr G. Mendel :

28	S. Ferenczi	**Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle.**
32	K. Amis	**L'univers de la science-fiction.** (Préface de Jean-Louis Curtis).
•48	H. Bloch et A. Niederhoffer	**Les bandes d'adolescents.** (Préfaces des Drs S. Lebovici et P. Pichot).
•58	Marthe Robert	**La révolution psychanalytique.** (La vie et l'œuvre de Freud). **(Tome I).**
•59	Marthe Robert	**La révolution psychanalytique. (Tome II).**

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE
4 MAI 1964 SUR LES
PRESSES DE L'IMPRIMERIE
BUSSIÈRE, SAINT-AMAND (CHER)

— Nº d'imp. 1022. —
Dépôt légal : 2e trimestre 1964
Imprimé en France



RENÉ MONTIGNY

ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé d'allemand, musicien et musicologue, est actuellement maître-assistant à la Sorbonne.

Dans cette **Histoire de la musique,** il réussit brillamment à présenter, en un minimum de pages, les principales étapes et les principaux noms qui ont marqué l'évolution de notre art musical, de la musique grecque à la musique concrète.

Enrichi d'exemples musicaux, d'une bibliographie, d'une discographie et d'un important index, voici un ouvrage pratique et facile à consulter, qui devra figurer dans la bibliothèque de tout amateur.

PETITE BIBLIOTHÈQUE PAYOT

à la portée de chacun

un livre petit format
un livre de bibliothèque
en édition intégrale
Payot, Paris

IMP. GROU-RADENEZ, PARIS